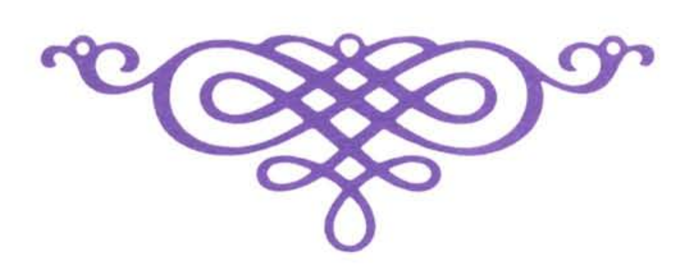
Cuadernos Hispanoamericanos

527

Mayo 1994



Blas Matamoro
Isaiah Berlin, a vueltas con la historia

Fernando R. de la Flor
Un arte de olvidar

Daniel Link
La crítica argentina (1955-1966)

Federico Bermúdez Cañete
Pasternak, Rilke, Tsvietáeiva

María Charles
Voltaire según Savater

Textos sobre Juan Rulfo, Andrés Trapiello, Miguel Hernández, Miguel de Unamuno, Augusto Roa Bastos y la filosofía narrativa española actual



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-94-003-9



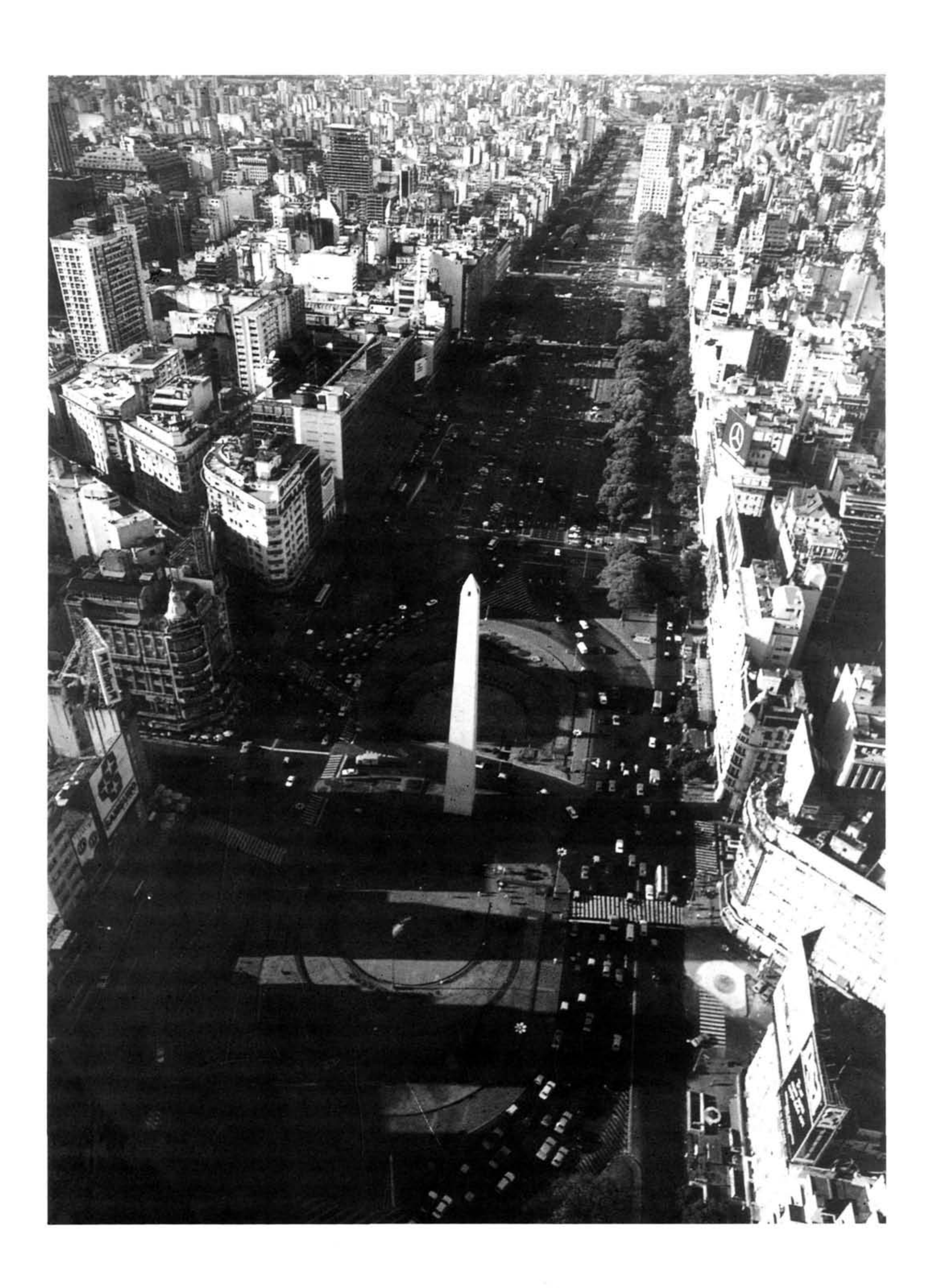
527

527 Cuadernos Hispanoamericanos

Cuadernos Hispanoamericanos

527

INVENCIONES Y ENSAYOS





Historia de una pasión argentina

La crítica literaria 1955-1966

1. Un poco de teoría

Los libros, se sabe, circulan como mercancía. Existe un mercado, constituido por el público, los autores, los editores y diversos agentes de mediación entre los que la crítica es una institución decisiva. La crítica descubre, dictamina, sanciona, premia o condena. Los críticos ponen en circulación textos, deciden (no unilateralmente) el valor de una mercancía.

Pero también la crítica puede ser pensada como una mercancía: se integra en el circuito de producción-consumo de los libros en general y allí *compite* con otros géneros discursivos por los favores del público.

Este doble estatuto institucional de la crítica (*aparato* de consagración pero también *objeto* de consagración) es tal vez su rasgo distintivo más perdurable.

El mercado de libros no es homogéneo; aparece estratificado, constituido por clases de público que se superponen, se rechazan, se complementan. A su vez, los *órganos* por los que la textualidad crítica circula también son específicos. Existen revistas especializadas (la mayoría de las veces académicas), tradiciones temáticas y estilísticas específicas, congresos, premios, becas, etc. que delimitan las posibilidades de construir un objeto crítico determinado, o mejor: que delimitan las reglas a partir de las cuales los objetivos críticos se construyen[1].

Parece obvio: cuando el *boom* latinoamericano se agotó como hecho de mercado (cfr. Rama, 1979), la crítica puso en el centro de su interés las características, los límites, los aportes, la estructura y la política de ese *boom* editorial. Es decir que se transfirió de un sector público a otro (más especializado) una oferta temática, de modo que la demanda todavía produ-

[1] *Definiciones de este tipo funcionan especialmente respecto de mercados consolidados, más o menos estables y con un grado de autonomía bastante alto: el caso del mercado universitario norteamericano es paradigmático. En sociedades como la nuestra, las intervenciones del poder represivo, a la vez que delatan el carácter ilusorio de su autonomía, tienden a la destrucción del mercado específico de la crítica. En un libro ya clásico, Habermas analiza la constitución de una esfera pública relativamente autónoma respecto del poder del Estado y adjudica, en ese proceso, un papel fundamental a la crítica estética y sus instituciones asociadas. Habermas da cuenta de la constitución de un mercado específico como regulador de las prácticas estéticas en tanto primera formación de una esfera intermediaria entre el*

jera algo de riqueza. Se trata de que el mercado específico de la crítica pueda mantener de manera más o menos constante ciertos valores de producción, circulación y consumo.

La crítica (por qué habría de ser de otro modo) funciona según una lógica de mercado, o una «lógica universitaria (que funda el pasaje sucesivo de una tendencia a la siguiente: el abandono de lo que se sostenía ayer y su reemplazo por lo que se sostiene hoy: el desplazamiento constante de la verdad)» (Ludmer, 1984, pág. 10).

Esa «lógica universitaria» no domina, contra lo que puede pensarse, sólo a la crítica producida en (o para) las instituciones escolares, si bien es cierto que allí es donde más espectacularmente aparece su modalidad rotativa: ayer lo que importaba era el estilo de los textos, luego su función política, más tarde la «literaturidad» que actualizaban, hoy lo que representan, mañana el modo en que construyen la imagen de Dios (todo es posible).

Un recorrido por los suplementos de literatura, revistas culturales y otras instituciones «periodísticas» permite constatar la misma lógica, sólo que desarrollada a partir de variables diferentes y en un contexto mucho más *desordenado:* la crítica periodística parece dominada por el eclecticismo temático y la heterogeneidad de cuestiones y voces, cuyo modelo más acabado puede ser la legendaria revista *Sur* (así caracterizada en Panesi, 1984).

Los enfrentamientos, muchas veces señalados, entre la crítica académica y la crítica periodística no dejan de ser anecdóticos y, en ciertas coyunturas, políticamente significativos. Pero lo cierto es que la clásica oposición *profundidad/superficialidad* esgrimida reiteradamente para dar cuenta de esa diferencia sólo puede tener cierta pertinencia en un país culturalmente devastado como la Argentina. De hecho, no hay distinción de peso entre una y otra institución.

Sanguineti ha señalado el carácter complementario entre mercado y museo (Sanguineti, 1964): uno es la contracara del otro y entre los dos dan cuenta, por ejemplo, de los productos estéticos de vanguardia.

Al rechazar de manera más o menos explícita (y más o menos ilusoria) las leyes de mercado, la vanguardia, dice Sanguineti, termina *ganando* un lugar en el museo: ese espacio donde el valor (social) aparece sublimado y donde toda diferencia se neutraliza por mera yuxtaposición.

Así, la crítica periodística habla principalmente de los textos que circulan en el mercado. La crítica universitaria se encarga de los textos que se guardan en el museo. Pocas veces esa separación es traspuesta sin escándalo. En la universidad no se habla de literatura estrictamente contemporánea (de hecho, muchas veces los textos elegidos sólo circulan en fotocopias y otras formas de la clandestinidad editorial: los casos paradigmáticos de Pizarnik, Girondo, Puig o Gálvez, por citar sólo autores argentinos).

ámbito privado y el ámbito del poder público (Habermas, 1962). Lo que aquí se propone no sigue exactamente las líneas propuestas por Habermas pero tampoco es incompatible con ellas.



En los diarios, por otro lado, sólo se vuelve al pasado bajo la ficción de las efemérides: los aniversarios de muerte, nacimiento, escritura o publicación son los disparadores para una recorrida por el museo (y en esos casos se convoca a los especialistas de turno).

La crítica periodística habla de lo que se vende (ayer, *Cien años de soledad;* hoy, Eco y Kundera). La crítica universitaria habla de lo que no se vende (Saer, Gusman, el *Diario* de Colón o la poesía de Sor Juana). Pero la lógica que domina esas restricciones temáticas es esencialmente la misma: esa lógica universitaria definida por Josefina Ludmer.

En todo caso, «la crítica literaria se mueve entre dos fronteras, entre dos discursos límite que tienden a ahogarla, a erigirse en los peligros mayores que su evanescente constitución debe sortear: el discurso periodístico y el discurso universitario» (Panesi, 1984, pág. 14). En otras palabras: los riesgos de la crítica son la sujeción al acontecimiento periodístico o a la historia de la literatura, género típicamente pedagógico.

La literatura, puede pensarse, no tiene derecho a existir si no va acompañada de un discurso explicativo que la justifique ante la historia o la excluya de ésta. La crítica también es esa policía discursiva de la que tanto ha hablado Foucault: allí obtienen (pero no siempre) las clases dominantes un cierto sostén ideológico suplementario, adecuado a los lenguajes actuales. La crítica, desde el museo o desde el mercado, es esa herramienta siempre fiel, siempre disponible.

Pero la crítica puede pensarse a sí misma de otro modo y, por lo tanto, adoptar otra posición, regirse por otra lógica, trabajar al sesgo de la doble pulsión *juicio sobre la novedad/juicio sobre el pasado.* La crítica puede reivindicar su capacidad de enfrentamiento a los sistemas (literarios y políticos) hegemónicos. La crítica puede pensarse como una intervención declaradamente (y no solapadamente) política en el campo de la cultura: «Escribir un libro, un ensayo o un simple artículo significa tener que hacerlo en los términos de un acto de trascendencia política. (...) Nuestra época, que ha rechazado el utilitarismo, debe permanecer utilitaria. Escribir es cuidarse de lo que se escribe porque lo que se escribe puede ser utilizado» (Masotta, 1965, pág. 16).

Parece obvio decirlo, pero la crítica rara vez habla *sólo* de literatura. La mayoría de las veces habla a propósito de la literatura sobre ciertas preocupaciones de clase, sobre ciertas formaciones discursivas, sobre ciertos comportamientos sociales o, aun, de su propio estatuto en relación con el saber, la política y la escritura. Estas tres variables, en rigor, parecen constituir lo específicamente crítico:

a) *Una redistribución de saberes.* La crítica literaria está lejos de poder contrastarse (ni siquiera es seguro que quiera hacerlo) con la legalidad de



los discursos científicos. Su propia legitimidad no queda nunca definida por las mismas operaciones que definen una ciencia. Pero, sin embargo, la crítica tiene una relación fuerte con las ciencias: saquea sus metodologías, traspone modelos analíticos, utiliza juegos de definiciones y sistemas conceptuales, metaforiza el lenguaje científico, redistribuye el campo del saber. La crítica aparece dominada por el carácter redistributivo y de ahí su carácter siempre «miserable», siempre mendicante frente a los discursos falsificables[2].

b) *Una intervención política* que es siempre mucho más evidente (aunque con diferentes matices) que en la teoría, refugiada en la verdad para siempre. La crítica tiene conciencia (a veces: mala conciencia), de su carácter polémico y estratégico. La crítica sanciona, juzga, dictamina (y sabe que lo hace) aun cuando describe.

c) *Una escritura.* Mientras la ciencia aspira a la transparencia y la literatura la rechaza (o la simula), la crítica oscila, como ha dicho Barthes, entre la jerga y la trivialidad, entre la reivindicación de su propio espesor discursivo y la legibilidad absoluta. Nada de esto es decisivo, pero en este vaivén la crítica se constituye. La crítica adopta generalmente las formas de la argumentación y, si hay que creerle a Genette, es la expresión más acabada de la metatextualidad: relación de «comentario» que une un texto a otro del cual habla. La metáfora, finalmente, está bajo todo discurso que se plantee la pregunta *¿Qué es eso?, ¿qué quiere decir eso?* y son esas las preguntas propias de todo ensayo (Barthes, 1982, pág. 329).

Cuando la crítica se vuelve miserable y adquiere conciencia de su posición respecto de las instituciones (los *media*, los aparatos escolares) y de sus posibilidades políticas, es cuando se modifica su estatuto. Y es, además, cuando puede hablarse de un discurso relativamente autónomo (pero también evanescente): la crítica a secas y ya no la crítica periodística o la crítica escolar. Su objeto puede seguir siendo el mismo (la literatura, el valor estético, la circulación de bienes simbólicos) pero su objetivo ya no es la justificación de algo frente a la historia sino su propia justificación histórica.

Algo de eso es lo que sucede entre 1955 y 1966 en Argentina, ligado a condiciones históricas precisas y en relación con modificaciones (económicas, políticas y epistémicas) de hondo alcance. En ese período la crítica literaria cambia de tal modo que libros como *Literatura argentina y realidad política* (1964) de David Viñas o *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965) de Oscar Masotta apenas si pueden relacionarse con lo que el género era hasta ese momento. Comprender estos dos libros (dar cuenta de las condiciones que los hicieron posibles) es una manera de intentar un recorrido por esos años[3].

[2] *La relación de la crítica con las teorías de la literatura y las ciencias sociales en general ha sido diversamente interpretada. Ver Ludmer, 1984 y Mignolo, 1978 y la vasta bibliografía citada por el segundo.*

[3] *No hay que entender, sin embargo, que sólo entonces se plantee algún tipo de relación entre crítica y política. Ya Roberto Giusti considera en sus memorias, por ejemplo, tres modos de su existencia:* el profesor, el escritor, el político. *La posibilidad de tal división hay que encontrarla en los procesos de profesionalización del escritor, tal como se dan a partir del Centenario y en la valoración de la cátedra y el periodismo, actividades que Giusti ejerce y defiende. Giusti aparecería como creando las condiciones de un discurso «profesional» sobre la literatura argentina. Lo que sucede es, precisamente, que Giusti* separa: *su vida como escritor es propiamente la del crítico. Su vida como político se llena de los discursos pronunciados en ocasión de bautismos de calles con nombres de escritores prestigiosos. Como se ve, una concepción de la acción política bastante módica y que probablemente explique que su discurso crítico-polémico soslaye siempre los grandes debates ideológicos que circulaban públicamente en su época. Tanto la separación entre crítica y política como el tipo de acción política en la que se piensa serán conceptualizados de manera radicalmente distinta en el período aquí considerado (para la obra de Giusti ver Montaldo, 1987).*



2. Un poco de historia

Hacia 1955 el proyecto de *Contorno*, ese semillero de celebridades, se encuentra suficientemente consolidado como para poder pensar que su institucionalización es un hecho. Es decir: por esa fecha el discurso de *Contorno* se liga con la universidad de manera positiva (con excepción de Masotta y Sebreli, quienes hacen *Contorno* ocuparán la cátedra universitaria).

En 1954 aparece *Borges y la nueva generación* de Adolfo Prieto en la colección Letras Universitarias. En la solapa de ese libro se lee una «Presentación» de la editorial, que reconoce su origen y su necesidad en el trabajo previo de la revista *Centro*, del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras.

Los editores —dice la Presentación— se proponen publicar las obras de los estudiantes y profesionales universitarios del país; paralelamente, intentará colmar un antiguo anhelo de los estudiosos de habla española, al editar en cuidadas traducciones las obras que las bibliografías especializadas siempre registran, incluidas a su vez en los programas de las universidades. Con relación a estas actividades, confeccionará boletines, informaciones de congresos y bibliografías actualizadas de las ciencias y disciplina universitarias.

Es evidente que el proyecto de Letras Universitarias supone un viraje respecto del proyecto, fuertemente polémico, de *Contorno* (cfr. Mangone y Warley, 1981; Panesi, 1984; Masiello, 1985) y la inscripción de Prieto en este proyecto no puede pensarse como una mera casualidad. «Profesionales universitarios», «estudiosos de habla española», «cuidadas traducciones», «bibliografías especializadas», «informaciones de congresos» son enunciados que tejen un discurso cuya relación con la universidad (no peronista) es expectante y optimista.

En 1959 Jitrik publica su impresionante *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo* en Ediciones Culturales Argentinas (editorial dependiente del Ministerio de Educación), con una cronología de Oscar Masotta y Jorge Lafforgue que excede largamente el carácter parasitario del género para convertirse en una suerte de ensayo cronológico.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero por el momento alcanzan como límite de la institucionalización de *Contorno* arriba apuntada.

Contorno (su número 1 es de noviembre de 1953) opera fundamentalmente en el plano de las ideas sobre la literatura y sus efectos sobre la historia (cfr. especialmente Panesi, 1984, y Mangone y Warley, 1981). La crítica, en *Contorno*, antes que por su modo de operar, es relativamente homogénea por su énfasis político: ahí está su novedad más radical y su coherencia mayor. La institucionalización de un proyecto semejante y sus desarrollos diversos (la sociología literaria de Prieto, la crítica ideológica de Viñas, la semiología de Masotta, el textualismo de Jitrik, etc.) implican una mo-

dernización radical de la crítica, su discurso, su relación con las instituciones, su modo de circular en la sociedad. *Literatura argentina y realidad política* fue publicada casi en su totalidad en suplementos literarios y revistas culturales; *Sexo y traición* (escrito hacia 1957) no tiene relación con cátedra universitaria alguna; la *Encuesta a la Crítica literaria en Argentina*, publicada en 1963 por Prieto, reúne materiales de un seminario sobre el género dictado en la Universidad Nacional del Litoral.

Durante 1963 y 1964, en *La Gaceta de Tucumán* se publican polémicas sobre el estado de la crítica, el marxismo como fundamento de la teoría, etc.[4] Hacia finales del período considerado se ve que la crítica *circula*, parece tener un público que no se agota en los alumnos y especialistas en literatura, su discurso es cada vez más sofisticado y deja ver, cada vez más claramente, lo que los ojos de *Contorno* miraban; la historia, bajo la especie de la lucha de clases, y el catálogo de Gallimard, paradigmáticamente.

Esa mirada estrábica (y muchos dirán: típicamente argentina) es la que opera como mecanismo de modernización: lo que se modifica por esa mirada es el saber y la política de la crítica, tal como era hasta ese momento.

2.1. *Historia de un saber*

En 1922 Ricardo Rojas escribe a Menéndez Pidal una carta en la que le comunica la necesidad de fundar un instituto de investigación filológica. Al año siguiente se inaugura el entonces Instituto de Filología, dirigido por Américo Castro, especialmente contratado para esa función y para el dictado de un curso en la cátedra de Filología Románica, de creación reciente. El Instituto permitiría, según palabras de Ricardo Rojas, formar «una escuela filológica argentina que contribuya al acervo de la filología universal» o, lo que es lo mismo, la institucionalización de un discurso crítico estatal.

Que la filología se constituyera, durante el primer cuarto de siglo, en la crítica académica oficial, no fue un accidente histórico pero tampoco una fatalidad. La práctica crítica que la universidad y los aparatos escolares piensan en ese momento para sí es subsidiaria de la tradición lingüística hispánica, fuertemente historicista y normativa. La filología, si bien desborda largamente los postulados de la lingüística histórica, aparece marcada por esas mismas características.

El desarrollo local de una corriente de crítica filológica, contemporánea de importantes procesos de modernización económica, de la incorporación de las masas a la vida política y de los módicos proyectos de vanguardia, no puede pensarse sino en relación con la política educativa de las clases dominantes. Ya se sabe: éstas utilizan en Argentina (más que en ningún

[4] *Para una descripción más detallada, ver Bastos, 1973.*



otro país de América) a la educación como pieza clave del proceso de homogeneización cultural[5].

Esto, que define al sistema escolar argentino desde su origen, y los distintos mecanismos de imposición de la cultura letrada, está detrás de la fundación de los institutos universitarios.

Naturalmente, la filología no se implantó sin generar polémicas, seguramente triviales, pero significativas en relación con el período objeto de estas páginas.

En 1941, Américo Castro publicó su libro *La peculiaridad lingüística del habla rioplatense y su sentido histórico,* libro en el cual recoge una serie de equivocaciones bajo la forma de impresiones y evaluaciones lingüísticas. Borges, rápidamente, le contesta en su artículo «Las alarmas del Doctor Américo Castro» (recogido en *Otras Inquisiciones*). La polémica tiene su historia: en 1927 los martinfierristas habían contestado la invitación de *La Gaceta Literaria* para establecer en Madrid el meridiano intelectual de Hispanoamérica con una tajante negativa. Esta hispanofobia, que ha sido suficientemente analizada e interpretada, adquiere en el campo de la crítica significaciones específicas. Por un lado, la crítica académica (con una inflexión fuertemente filológica) aparece aislada respecto del campo intelectual: ningún escritor, el caso de Borges es sólo un ejemplo, reivindica ese modo de leer. Por otro lado, lo que Borges (y antes los martinfierristas) señala, es el carácter esencialmente *político* de la crítica[6]. Su objeto, lo que Borges sale a defender, es la fatalidad del ser argentino. Su sentido se engancha con el del ensayo de interpretación nacional y sus modulaciones. Toda desviación respecto de ese objeto es leída como pérdida. La filología, así, con su obsesión por el texto original, la lengua primera y sus deformaciones, descoloca el problema de la peculiaridad. Al cruce salen Borges (*Evaristo Carriego,* 1930, y «El escritor argentino y la tradición», 1932), Martínez Estrada (*Radiografía de la Pampa,* 1933, y *Muerte y transfiguración de Martín Fierro,* 1948), por ejemplo, para proponer modos de leer la literatura argentina que tácitamente polemizan con el proyecto de Ricardo Rojas o el de Roberto Giusti.

Ni la universidad, ni el Instituto de Filología consiguieron imponer el modelo crítico de la filología, que fue rápidamente desplazada de la escena por la estilística, introducida por Amado Alonso, director del Instituto de Filología a partir de 1927 hasta 1946.

En 1946 —según el conmovido relato de Frida Weber de Kurlat—, invitado Alonso para enseñar un semestre en la Universidad de Harvard, en momentos de desorientación de la vida nacional y universitaria, las autoridades de la facultad decidieron prescindir de sus servicios, no acordándole la licencia que había solicitado y dejándolo cesante. Los comentarios huelgan (Kurlat, 1974, pág. 3).

[5] *Ver una vez más Montaldo, 1987, para la función homogeneizadora de la crítica de Giusti.*

[6] *Se trata de un tipo de acción política muy acotada al* dominio *en el campo literario y a la construcción de un horizonte cultural específicamente argentino. Años más tarde, Prieto censurará a Borges como crítico, precisamente a partir de ese artículo, al que califica de «irrespetuoso, injusto e insustancial» (Prieto, 1954, pág. 39) y retomará puntualmente las observaciones de Américo Castro. Los fundamentos de esa opción se verán más abajo.*



La estilística es un poderoso dispositivo de lectura que intenta relacionar una analítica del texto con diversos modelos de interpretación cultural, que van desde el subjetivismo idealista (Leo Spitzer, Karl Vossler) hasta el materialismo histórico (Auerbach). Amado Alonso define en un artículo incluido en su *Materia y forma en poesía* la oposición filología/estilística. La primera es una disciplina *tradicional* que estudia «todo cuanto es necesario conocer para la recta interpretación de un texto» (pág. 107); la segunda recupera lo que la filología abandona: los valores específicamente poéticos. La estilística, esa nueva disciplina, lee la obra literaria como construcción poética y pone el acento en cómo está construida y «qué delicia estética provoca». La creación poética no es sino una reducción de la *Weltanschauung* a forma, con fines de belleza. El objeto de la estilística no es el texto como documento (de un estado de la lengua, de la sociedad o del arte) sino como creación estético-poética.

Así planteada, la estilística da para cualquier cosa: una estética de la lectura, una teoría textual, una teoría de la producción literaria, una práctica del desciframiento ideológico, una sociología del gusto. Y es efectivamente esa posibilidad de expansión y crisis perpetua de la estilística (cuya contrapartida es la persistente divinización del autor, ese héroe de la literatura burguesa), su disposición para mezclarse con otros saberes, para politizarse, para servir a diferentes objetivos prácticos (la pedagogía, la historia, la sociología, la psicología) sin perder su autonomía relativa, lo que la convierte en un paradigma fuerte[7].

La estilística es efectivamente la práctica crítica que rápidamente adoptan todas las instituciones, desde los medios masivos hasta los aparatos escolares. A la vez que demanda, en sus versiones más sofisticadas, una serie de competencias (desde ciertas habilidades para manipular el texto —entrecruzamiento de saber lingüístico y retórico— hasta la capacidad de categorizar los contextos de emisión y recepción o de elaborar un modelo —psicológico— de inscripción del sujeto en el discurso), tolera cierto devaneo, cierto cotilleo impresionista, cualquier inconsistencia teórica o metodológica en la persecución de esa esencia de toda producción literaria, su «almendra poética», según dice Amado Alonso).

La estilística es un modo de leer (un método y una posición de lectura) con el que nadie puede sentirse demasiado incómodo. Sirve a la política de las clases dominantes (Spitzer) pero también sirve para ponerlas en cuestión (Auerbach). Su hegemonía sólo viene a ser cuestionada por la aparición del estructuralismo, y no por incompatibilidad metodológica, sino más bien por la ideología que el estructuralismo arrastra junto con su objeto predilecto: el discurso de los medios masivos.

[7] *La ejemplar obra de Ana María Barrenechea y sus discípulos (Enrique Pezzoni, Nicolás Bratosevich, Sylvia Molloy) es especialmente significativa en ese sentido. A partir de un marco teórico inicial casi exclusivamente estilítico (cfr.* La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*), la obra de Barrenechea va incorporando nuevas categorías (del estructuralismo, de la teoría del texto, de la lingüística pragmática, de la teoría del discurso, etc.) sin perder su perfil nítidamente definido desde el comienzo.*



Lo que la estilística no puede perder —la *belleza,* la «almendra poética», como objeto de análisis— es aquello de lo que carecen los discursos de los medios masivos. A la inversa, el estructuralismo puede (más allá del éxito con que lo haya hecho) incorporar la estética como una función discursiva *más.* El desplazamiento no es sólo metodológico: implica transformaciones en la constitución del *corpus,* en la ideología asociada a la literatura y en el modo mismo en que la práctica crítica se constituye.

Cuando los entonces jóvenes de *Contorno* definieron su proyecto crítico, la estilística era todavía el paradigma de la crítica literaria, dentro y fuera de la universidad. Si bien es cierto, como señala Jorge Panesi (1984, pág. 6) que el discurso crítico de *Sur* carece de una unidad no sólo programática sino también teórica, hay que reconocer que la estilística practicada por algunos de sus colaboradores (Amado Alonso, Raimundo Lida, María Rosa Lida) resulta, en última instancia, un correlato perfecto del subjetivismo extremo y la concepción divinizadora del escritor, posiciones estéticas que también se verifican en el suplemento literario del diario *La Nación.* Lo curioso es que *Contorno,* en rigor, no propone una concepción de la crítica radicalmente diferente en su modo de operar ni en la fetichización de las personalidades. «De una manera o de otra, ambas revistas cultivan el tributo (negativo o positivo) a las grandes personalidades, los grandes hombres, las grandes subjetividades» (Panesi, 1984, pág. 5). La diferencia es que *Sur* retoma una concepción del *sujeto* excepcional, irreductiblemente *diverso,* mientras que el sujeto para *Contorno* es una entidad constituida por coordenadas históricas y políticas, una remisión perpetua a momentos o aspectos de un contexto histórico.

Los estilistas de *Sur,* puede decirse, abrevan en un tipo de estilística del sujeto en tanto que individual o elaboran una suerte de estilística de la expresión (cfr. Guiraud, 1956). Este rasgo, intermitente en *Sur,* es demoledoramente continuo en la crítica de la universidad. Los críticos de *Contorno,* en cambio, practican una suerte de estilística materialista (de inspiración auerbachiana) que rápidamente deriva en una más o menos vaga sociología de la literatura con rupturas hacia prácticas bien diversas.

Lo que autoriza una evolución tal (sobre la que volveremos) son los otros aportes, que permiten pensar la fundación de la crítica contemporánea en Argentina (si tal cosa fuera posible), alrededor de *Contorno:* Marx, Sartre, Goldmann, Bachelard, algo de psicoanálisis y el aporte metodológico de la sociología clásica. El catálogo de Gallimard y la lucha de clases.

Cuando los entonces jóvenes de *Contorno* definieron su proyecto crítico, los temas de la nación y la cultura nacional tenían ya una noble trayectoria. El ensayo de interpretación nacional tiene sus hitos iniciales en la década del treinta, con *Radiografía de la Pampa* (1933) y *El hombre que está*



solo y espera (1933), dos libros cuya influencia se hacía sentir todavía en el período aquí considerado. Naturalmente, *la cultura nacional* implica *el imperialismo,* tema que si bien no aparece explícitamente en estos primeros textos, ingresa masivamente hacia mediados de la década de los cincuenta, para permanecer como uno de los ejes de articulación de toda interpretación sobre el funcionamiento de la cultura. La experiencia cubana, hacia fines de la década del cincuenta, no hace sino exacerbar temas que, en rigor, venían apareciendo desde tiempo atrás.

El discurso de *Contorno* recupera ciertas categorizaciones (cultura nacional, imperialismo, colonialismo, dependencia) desde una perspectiva muchas veces crítica, para integrarlo en un marco teórico derivado fundamentalmente del marxismo sartreano, el punto de ruptura en relación con otras formas vernáculas de la interpretación marxista (Agosti, Hernández Arregui, Milcíades Peña, el inverosímil Jorge Abelardo Ramos) que, en rigor, tendrían mayor fortuna hacia fines de la década del sesenta.

Los diferentes paradigmas que se mezclan en el proyecto de *Contorno* rápidamente hacen crisis (no podía ser de otro modo) hacia un lenguaje radicalmente nuevo y un modo (muchas veces salvaje) de acceso a la literatura.

Las variables a partir de las cuales «la nueva crítica» piensa su propia práctica, apenas sí tienen punto de contacto con la de sus contemporáneos, funcionen éstos en la universidad o en los medios masivos.

3. Un poco de sociología

En 1963, Adolfo Prieto, ya conocido por *Borges y la nueva generación* (1956), publica *Encuesta. La crítica literaria argentina,* donde se recogen diecinueve respuestas a un cuestionario elaborado en el marco de un seminario dictado en la Universidad Nacional del Litoral. Si consideramos la «Noticia Preliminar» del propio Prieto, son veinte definiciones sobre la práctica crítica, un objeto nuevo y, sin embargo, ya objeto de la mirada universitaria[8].

Para Prieto, la eficacia social de la crítica es directamente proporcional a la eficacia social de la literatura: a mayor circulación (producción y consumo) de literatura, mayor posibilidad de un discurso crítico: esos momentos son escasos en la Argentina, pero ejemplos parciales pueden ser los años de la capitalización de Buenos Aires, el Centenario, la primera posguerra, «etapas particularmente sensibilizadas de nuestra vida literaria», y durante las cuales «el ejercicio de la crítica integra, en cierta medida, el círculo de comunicación abierto entre las obras y el público lector» (Prieto, 1963, pág. 6). Esa afirmación encuentra sus fundamentos en una concep-

[8] *Responden a la* Encuesta: *Héctor Agosti, Enrique A. Imbert, Guillermo Ara, Juan Jacobo Bajarlía, Rodolfo Borello, María Inés C. de Monner Sanz, Emilio Carilla, Raúl Castagnino, César Fernández Moreno, Juan Carlos Ghiano, Roberto Giusti, Noé Jitrik, Bernardo E. Koremblit, Oscar Masotta, Antonio Pagés Larraya, Juan Carlos Portantiero, Alfredo Roggiano, Juan José Sebreli, Luis Soto. Hay varias encuestas posteriores: en* Los libros, *28 (1972),* Latinoamericana, *I: 2 y II: 3 (1973-1974) y* Capítulo. Historia de la literatura argentina *(1982). Aquí importan básicamente las ideologías de la crítica* en *el período considerado, de modo que no se harán referencias a esas encuestas.*



ción del crítico como intermediario pedagógico, una suerte de sacerdote que divulga los secretos del culto y lleva a términos corrientes (corrige) las extravangancias de la divinidad:

> El crítico se convierte en el *nexo obligado* entre la obra y la receptividad del lector. El crítico explica, sitúa, *dice más y más derechamente de lo que dice el autor,* provoca discusión, (...) obliga al lector a multiplicar las vías de acceso al mismo (...); él es *el intérprete, el espejo de la obra de creación,* el nexo natural, y a veces, hasta un nuevo creador que *endereza las confusas ideas,* la intrincada psicología, las *oscuras motivaciones del autor,* y explica la profunda vinculación entre tal fórmula retórica y la ideología de una clase, o la irreprimible tendencia a expresar determinadas situaciones con un socorrido repertorio de usos convencionales (págs. 5-6, yo subrayo).

Ser el nexo obligado, decir más rectamente, interpretar, enderezar las confusas ideas y las oscuras motivaciones del autor, ser el espejo, tales son los destinos fatales que Prieto reserva al crítico. Bien visto, este programa puede ser el de la Academia Argentina de Letras que, como todo el mundo sabe, «fija, pule y da esplendor» (tal su lema).

Esas proposiciones implican: a) una disimetría esencial (no política) entre los productores de literatura y los consumidores; b) un control moral muy fuerte sobre los usos de la literatura; y c) una colocación del crítico fuera de toda polémica, de toda toma de partido, en la pura neutralidad del *mediator,* el que sólo descifra la verdad oculta en las escrituras.

No es de extrañarse: una concepción semejante es la que tiene la crítica más tradicional, representada en la *Encuesta,* por ejemplo, por Anderson Imbert [«El crítico es un lector bien entrenado que enseña al lector menos experto a percibir los valores expresivos de un texto. (...) Aun en el caso de la literatura popular (*Martín Fierro,* v. gr.) es evidente que la crítica saca a la luz muchos niveles de significación que la espontánea aceptación de los lectores *no había sabido ver*», pág. 17], María Inés Cárdenas de Monner Sanz («En cuanto a la influencia que la crítica "puede tener" sobre los lectores, creo que efectivamente "la tiene". De ahí que sea necesario elegir bien a quiénes se encargan de la crítica bibliográfica en nuestro país. Y elegirlos en función, no sólo de sus condiciones intelectuales, *sino también de su rectitud y su conducta*», pág. 33) o Emilio Carilla («Lo positivo está en el hecho de que la crítica puede extender, *interesar la lectura de las buenas obras,* aunque a veces sea necesario pagar el tributo de lo que dista de ser bueno», pág. 39).

No hace falta decir que en esta forma de pensar la crítica se trata de establecer siempre lo que el autor *ha querido decir* y nunca lo que el lector *entiende* (más bien todo lo contrario), ni que esta censura ejercida sobre el punto de llegada de la obra (los lectores) determina una economía muy particular en la que el autor está considerado como eterno propietario de su obra y los lectores como simples usuarios (esta economía implica un

tema de autoridad sobre el sentido y una estratificación, medieval, a partir de la «sagacidad»). Basta comprobar que esta teoría se liga con la peor de las pedagogías, aquella que considera el texto como atributo de los espíritus superiores y a cuya recta interpretación (y sólo a eso) el crítico está destinado. Según se dijo al principio: homogeneización cultural, policía discursiva.

Otros son los temas que aquí y allá puntúan las respuestas de los críticos y permiten entrever en toda su complejidad ese dispositivo. Cuando los críticos son interrogados sobre los campos de saber con los que construyen su discurso (naturalmente, en términos de *influencia*), repiten casi masivamente los mismos nombres:

Amado Alonso (Anderson Imbert, Borello, Carilla, Castagnino, Roggiano, César Fernández Moreno).
Sainte-Beuve (Ara, Monner Sanz, Castagnino, Giusti, Soto).
Hipólito Taine (Monner Sanz, Castagnino, Giusti, Soto).
T. S. Eliot (Ara, Castagnino, Ghiano y Koremblit).
Spitzer (Anderson Imbert, Castagnino, Masotta, Pagés Larraya).
Alfonso Reyes (Carilla, Ghiano, Pagés Larraya).
Vossler (Castagnino, Masotta, Roggiano).
F. De Sanctis (Ghiano, Giusti, Soto).
Pedro Henríquez Ureña (Anderson Imbert, Carilla, Castagnino, César Fernández Moreno).

Como puede observarse fácilmente, dejando de lado los heterogénos nombres de T. S. Eliot y Alfonso Reyes, el campo de saber de la crítica se constituye básicamente a partir de los pilares del siglo XIX (Taine y su crítica determinista, Sainte-Beuve y su método biografista que *ya* irritaba a Proust y el hegelianismo de De Sanctis), milagrosamente compatibilizados, y los representantes de la «nueva» metodología (Spitzer, Vossler y los cultores vernáculos de la estilística, Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña).

En el otro extremo, la «nueva crítica» introduce los paradigmas de la modernidad (al menos así conceptualizados posteriormente): Sartre, Blanchot, Auerbach, Goldmann, Lukács, Gramsci, Merleau-Ponty, Pavese, Bachelard, Della Volpe. Los mismos nombres pueden encontrarse también en el discurso de otros críticos no representados en la *Encuesta* (Viñas, por ejemplo).

Lo que resulta sorprendente es la separación insalvable (teórica, metodológica, política) de la que antes hablábamos. Sólo Masotta concede cierto crédito a los estilistas («Como se da por supuesto tampoco se puede prescindir de autores vueltos específicamente a la estilística como Spitzer y Vossler», pág. 71), pero se trata de una concesión meramente retórica («El ejemplo de lo que no se debe hacer sería el ensayo de Amado Alonso sobre Larreta», pág. 71).

Como se ha visto, los dos sectores esgrimen en el momento de justificar su práctica, unas enciclopedias excluyentes. En los representantes de la «nueva crítica» resulta evidente la preocupación para delimitar una teoría



del sujeto a partir de la cual decidir una teoría de la literatura y un modo de leer, tal como señala Masotta en relación con su artículo sobre Viñas: «Hubiera querido hacer de ese ensayo mucho más de lo que pude y lograr pasar del análisis del uso de las conjunciones y las preposiciones, un análisis minucioso del estilo, a la significación política de la obra» (pág. 67). Ese pasaje, precisamente, es el que la crítica universitaria no puede (¿no quiere?) dar.

Jitrik rescata para la crítica la capacidad de oponerse a los usos autonomizantes de la literatura: «La función de la crítica consistiría (...) en restituir explícitamente la unidad que existe entre la literatura y la realidad (...) incorporando (o desechando) la obra al flujo de los elementos que componen una cultura» (pág. 60), cosa en la que coincide con Sebreli, quien además reivindica «la positividad de la crítica social efectiva y modificadora del mundo real» (pág. 84) y profetiza que «una nueva crítica, más coherente y sistemática, prepara el terreno para una gran literatura» (pág. 85).

Dos lógicas para una misma práctica o prácticas regidas por lógicas diferentes: el efecto es finalmente una serie de proposiciones a partir de las cuales *lo que se lee, el modo de leerlo* y *el objetivo de esa lectura* están puestos siempre en función política.

También los espacios institucionales por los que esos discursos circulan son diferentes. La *Encuesta,* al pie de cada respuesta, reseña los datos de los consultados, entre los que pueden leerse los principales medios con los que cada uno colabora. Una de las preguntas dice textualmente: «En su opinión, ¿qué órganos han realizado o realizan en nuestro país una labor crítica positiva?».

Tomando ambas variables es posible diferenciar, una vez más, dos grandes grupos. Aquellos que colaboran en (y rescatan positivamente) revistas de colocación más o menos marginal como *Contorno,* y aquellos que colaboran en (y rescatan positivamente) *todos* los órganos de crítica, desde la *Revista del Río de la Plata* donde colabora Juan María Gutiérrez hasta el suplemento del diario *La Prensa.*

a) Masotta, Sebreli, Jitrik, Portantiero y César Fernández Moreno no reconocen la existencia de discurso ni instituciones de la crítica en Argentina.

b) Los representantes paradigmáticos de la crítica académica desdeñan la crítica periodística tajantemente.

c) Agosti y Portantiero aparecen como colaboradores de órganos de partido *(Cuadernos de Cultura)* y no se reconocen como críticos.

d) Sebreli, Jitrik y Masotta aparecen como colaboradores de revistas de circulación principalmente universitaria (*Centro, Las ciento y una, Contorno,* etc.), cuyo modelo de crítica reivindican (especialmente *Contorno*).

e) Esas mismas revistas, y cualquier otra revista literaria no académica, son ignoradas por el resto de los encuestados con la excepción de Bajarlía, que las menciona globalmente («Las revistas de grupo»), Luis Emilio Soto y Alfredo Roggiano, precisamente a los críticos tradicionales menos comprometidos con el aparato universitario local.

f) Tanto en lo que se refiere a las colaboraciones como al «aporte positivo» es masivo (y por lo tanto, sospechoso) el reconocimiento a *Nosotros, Sur, La Gaceta* de Tucumán, *Ficción* y, en segundo término, los suplementos de los diarios porteños *(La Prensa, La Nación, Clarín, La Razón, El Mundo).*

g) Mientras algunos críticos construyen su imagen (su biografía) básicamente a partir de los diarios: Agosti, César Fernández Moreno, Koremblit, Soto), otros lo hacen en relación con publicaciones altamente especializadas (revistas universitarias, el *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* publicaciones extranjeras, etc.): Anderson Imbert (quien, en la *Encuesta,* no cesa de remitir a sus innumerables trabajos anteriores), Ara, Carilla, Castagnino, Pagés Larraya. Este segundo grupo, como se dijo, no reconoce influencia positiva a la crítica periodística, interpretada sólo en términos de reseñas bibliográficas («Los grandes matutinos, al publicar actualmente artículos firmados, han entrado por el buen camino, pero todavía queda mucho por andar», Giusti, pág. 58) y, en cambio, rescata revistas como *Nosotros, Sur* o *Ficción.*

h) El único que rescata revistas literarias de grupos estéticos es Bajarlía, quien, por otro lado, es el único que parece manejar con cierta fluidez y capacidad de discriminación los paradigmas de la crítica, integrándolos en un modelo de desarrollo histórico. Es el único que liga, junto con Sebreli, la crítica con prácticas estéticas («Los únicos que pueden tener algún predicamento, son los poquísimos que hacen crítica sobre autores de vanguardia», pág. 25).

Esta panorámica de la crítica representada en la *Encuesta* es, evidentemente, parcial. Además de la voz de Viñas, que aquí no se deja oír, faltan también las respuestas de Ana María Barrenechea, ya entonces con una trayectoria importante en el campo de la crítica (*La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges,* 1957 e innumerables artículos) y una tensión hacia el abandono de los moldes de la estilística en la que se formó[9].

Tampoco responden Enrique Pezzoni y Edgardo Cozarinsky, dos críticos cuyas carreras se inician en *Sur,* pero que pronto superan los presupuestos teóricos y metodológicos de la revista para colocarse en una posición tan intermedia como incómoda: comparten, por ejemplo, parte de la enciclopedia de Masotta (Pezzoni cita reiteradamente a Blanchot, más o menos por esta época) y arman objetos de lectura extravagantes en relación con la crítica tradicional: así como Masotta tiene una teoría de las suegras (Ma-

[9] *Cfr. supra, nota 7.*



sotta, 1965), Cozarinsky plantea una teoría sobre el chisme (apuntada ya en su libro sobre Henry James y desarrollada posteriormente, cfr. Cozarinsky, 1964)[10].

Sin embargo, permanecen ideológica y políticamente al margen de los ex miembros de *Contorno* y sólo mucho después sus discursos se intersectarán mutuamente.

De todos modos, la *Encuesta* es un repertorio suficientemente representativo, cuyo costado derecho bien puede representarse con las preguntas (retóricas, se supone) de Castagnino:

> ¿Quién no debe tributo a Mme. Stäel, a Taine, a Juan Pablo Richter, a Brunetière, a Sainte-Beuve, a Baudelaire, a Jules Lemaître, a Anatole France? ¿Quién no se ha problematizado con Valéry, Eliot o J. Paulhan? ¿Quién no se ha dejado llevar por Matthew Arnold, Spingarn, Vossler o Spitzer? (pág. 44).

En la margen izquierda, Masotta o Viñas, divertidos, contestarían a esas preguntas: *Yo, yo, yo.*

4. Un poco de glosa

Algunos de los libros de los autores aquí mencionados permiten el rastreo de cierta temática, ciertos objetos privilegiados y ciertos procedimientos de lectura más o menos generalizables al conjunto de la «nueva crítica». Al mismo tiempo, algunos de esos libros constituyen hitos fundamentales en la constitución del discurso crítico contemporáneo y no es fácil decidir que su influencia haya cesado.

Literatura argentina y realidad política (1964) de Viñas, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965) de Masotta y *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo* (1959) de Jitrik, son tres libros paradigmáticos, cada uno a su manera, de una nueva concepción de la práctica crítica.

El *Quiroga* de Jitrik es un libro anacrónico: publicado en 1959, su modernidad (tanto en lo que se refiere a la delimitación del objeto como a la escritura misma) permitiría fecharlo diez años después sin titubeos.

Por un lado, es notable el esfuerzo por reflexionar acerca de los procesos de representación de lo real en literatura. La misma preocupación puede verificarse en *Procedimiento y mensaje en la novela* (Córdoba, 1962) y los prólogos a los libros en los que Jitrik recopila los numerosos artículos que escribe.

En el *Quiroga*, Jitrik enfatiza las distancias entre el «mundo real» y el «mundo de la obra», que aparece construido de acuerdo con «leyes que le dan su particularidad» (pág. 43) aunque a veces ese mundo sea juzgado en términos de la coherencia del «mundo corriente». Esto permite a Jitrik distinguir (y evaluar) dos maneras de escribir:

[10] *Una ausencia importante, ésta institucional, es la del semanario* Primera Plana, *que aparece entre 1962 y 1969. Naturalmente, la* Encuesta... *no alcanza a dar cuenta de su impacto en relación con la formación de un nuevo público, la satisfacción (cuando no la inducción) de nuevas demandas estéticas y la reformulación del sistema literario.* Primera Plana, *en efecto, es parte de ese fenómeno de mercado llamado* boom, *cuyos efectos en el discurso crítico pasan básicamente por una redefinición de la enciclopedia del lector medio y de los temas que a la crítica le importan.* Primera Plana *se convierte rápidamente en árbitro del gusto de los sectores medios y en sus páginas pueden verse buena parte de las estrategias hacia la nacionalización y latinoamericanización de los catálogos editoriales, hacia la revaluación de ciertos tópicos como la imaginación, la experiencia vital, el sensualismo y algunas formas de participación estética (*Rayuela, *los happenings, objetos privilegiados por* Primera Plana*). Es evidente que la crítica académica y la crítica periodística tradicional no supieron qué hacer con esas nuevas manifestaciones culturales: no tenían una teoría que pudiera dar cuenta de ellas. Por el lado de los de* Contorno, *tal como se verá más abajo, sólo Jitrik, Viñas y Masotta son capaces de percibir y reaccionar (de distinta manera, claro está) ante esos nuevos objetos y esas nuevas prácticas. El caso de Prieto es especialmente significativo por sus pronósticos desacer-*



Una, que se hace cargo del peligroso compromiso personal que significa descubrir el mundo al exclusivo efecto de describirlo, con la clara consecuencia de que por ello el mundo real se conmueve en su peso y queda destruido.

Otra (...) [según la] que no hay diferencia entre el mundo de los objetos y el tiempo real y el mundo de la literatura y [según la] que uno y otro poseen el mismo tipo de realidad; lo cual supone que no habrá dificultad en expresar la realidad o cualquiera de sus aspectos (pág. 48).

Esa seguridad reposa en la tradición y en la academia y caracteriza las formas más burdas del realismo. A partir de esta diferenciación, Jitrik esboza su teoría de la experiencia literaria y la experiencia vital. La escritura sería la experiencia límite que permite articular ambos tipos de experiencia y denuncia su carácter artificial y «engañoso»:

Superada por aceptación la imposibilidad absoluta de unir ambos planos, los escritores que nos resultan más atrayentes son los que juntan y armonizan los dos tipos de experiencias llevándolas hasta el límite anterior a la muerte y que admiten su incapacidad para cumplir cualquiera de las dos totalmente. Son los escritores que Blanchot llama contemporáneos más porque esta ambigüedad constituye uno de los caracteres primordiales de nuestro tiempo que por razones cronológicas (pág. 65).

Sobre esta teoría (y esta toma de posición estética), Jitrik recupera la figura de Quiroga en tanto sujeto de esa articulación. Naturalmente, esa recuperación es en realidad una *construcción* y es notable comprobar hasta qué punto Jitrik (latinoamericanista en ciernes) capta y formaliza algunos elementos seguramente presentes en el ambiente ideológico de la época y que poco tiempo después cristalizarían en el *boom.*

Jitrik lee a Quiroga no sólo a partir de sus fatigadas «influencias» (Kipling, Maupassant, London) sino que lo mezcla con Kafka (el Kafka exiliado, desarraigado, *desterritorializado* diría Deleuze algo después), Hemingway y Graham Greene.

Quiroga aparece reivindicado frente al vanguardismo de los martinfierristas, el esencialismo de Güiraldes y el populismo intrascendente de Boedo, precisamente porque en sus cuentos es posible ver la adecuación del sujeto textual a su tiempo y las «nuevas realidades» y, sobre todo, por un cambio en la concepción del héroe, que pasa a ser el hombre común [«El hombre común deja de ser masa voluminosa y apagada por el brillo de las acciones del protagonista para entrar en el juego vital con las mismas posibilidades de expresión y producción» (pág. 83). Es evidente, ya que no explícita, la referencia a Auerbach].

Es que, en Quiroga, Jitrik puede leer la aparición de ese hombre común, el proletariado, y su perspectiva de mundo. Esa perspectiva, que traslada una suerte de «experiencia total» a la descripción, sería la originalidad de Quiroga.

Jitrik descompone la obra de Quiroga en cuatro líneas fundamentales:

tados. Lo que debe quedar claro es que la crítica de Primera Plana *es básicamente una crítica organizada alrededor de los autores-estrella y ciertas constantes* temáticas. *Es imprescindible la consulta de Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi.* «Primera Plana: *el nuevo discurso periodístico de la década del '60»,* Punto de vista, *22 (Buenos Aires: diciembre 1984). También puede verse una recopilación de notas en Rudni, Silvia.* De profesión periodista. *Buenos Aires, de la Flor, 1984.*



a) Sentido de la experiencia.

b) Presencia de la actividad como forma expresa del hombre contemporáneo.

c) Presencia de la soledad como camino para el descubrimiento de los propios límites y

d) presencia de la muerte.

Nadie ignora que la *soledad,* por ejemplo, formaba parte ya del bagaje conceptual de Martínez Estrada (cfr. *Radiografía de la Pampa*), pero en el *Quiroga* aparece en un contexto nuevo, puesto en relación con «la naturaleza cosmogónica», «la naturaleza maternal» y el «destierro», e interpretada como dato constitutivo para la articulación del campo de la representación en Quiroga.

Las operaciones discursivas que Jitrik realiza permiten evocar, muchas veces, textos posteriores que, como *Cien años de soledad* (paradigmáticamente) saturarían el tipo de construcción semántica planteada: soledad-muerte-desarraigo-naturaleza cosmogónica-actividad del hombre común-mito de la «sinceridad» del escritor, forman una red temática de aplicación masiva (o mejor, cuyo reconocimiento era masivo) en las épocas del *boom.*

Esta recuperación de Quiroga no es, por lo tanto, casual. Responde a la percepción de una serie de desplazamientos ideológicos y de transformaciones estéticas que ya han sido suficientemente descritas (Rama, 1979). El hecho mismo de que el *Quiroga* aparezca en una nueva colección de E.C.A. lo hace partícipe del vasto operativo editorial que significó el *boom.*

Desde el punto de vista de su escritura, el *Quiroga* no es menos notable: se trata de una colección de fragmentos casi nunca superiores a la página, con cierta independencia temática y que se integran en un esquema argumentativo mayor sólo por un efecto de montaje. El mismo tipo de formulación que Jitrik recuperará en algunos de los artículos recopilados en *Producción literaria y producción social* (1975), al servicio de un marco teórico casi excluyentemente devoto del telquelismo (que llevó la escritura fragmentaria casi a la categoría de cliché).

Mucho menos fragmentario es el libro que Guillermo Ara publica en 1966, *Los argentinos y la literatura nacional. Estudios para una teoría de nuestra expresión.*

Para ese entonces, ya estaban publicados *Escritores argentinos: dependencia o libertad* (1965) de Jitrik, *Literatura argentina y realidad política,* el tristemente célebre *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954) de Jorge Abelardo Ramos, *Nación y cultura* (1959) de Héctor Agosti y otros libros que introducen la problemática de la literatura nacional en el campo de la crítica.

Sería injusto pretender que es el oportunismo el que determina el libro de Ara. Más bien habría que pensar en una preocupación por participar

de la polémica sobre lo nacional y la literatura. Tal como Ara confirma en el prólogo, su objetivo es dar cuenta de «cómo se va incorporando la realidad del país a la página literaria» (pág. 7). Propósito desmesurado, seguramente por eso mismo es abandonado más allá del prólogo.

Lo que aparece, en cambio, es una colección de artículos sobre algunos temas casi canónicos (y casi turísticos) de la crítica sobre literatura argentina, como «Una típica expresión argentina: lo pampeano» o «Los románticos frente al problema del idioma». El artículo que cierra el volumen se titula «Hacia un concepto de humanismo argentino» y, éste sí, parece estar escrito con cierto espíritu nacional y popular:

> Para alejar desde el comienzo cualquier idea de equívoco nacionalismo necesito aclarar que este pequeño ensayo sólo se propone insinuar la existencia de presumibles matices diferenciales que el concepto de humanismo —concepto de evaluación filosófica universal dentro de la cultura de Occidente— puede alcanzar en nuestro país (pág. 135).

El marco teórico para insinuaciones semejantes no es el Sartre de *Contorno*, sino las tesis del humanista suizo H. F. Tecoz, reproducidas por el profesor Kerenyi de la Universidad de Budapest (pág. 137).

Es este desplazamiento teórico, seguramente, el que permite a Ara una descripción como la que sigue:

> Hay en Roberto Arlt una estética, aunque vaga y confusamente expresada, una concepción del hombre y del mundo aunque vacilante e inconclusa, una actitud ante la vida, la muerte, Dios, todo en la mayor libertad, sin sistema, con alternativas de respiración agitada más que de pensar meditativo (pág. 121).

Esa respiración agitada, casi una *respiración artificial*, desaparece de *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965) para dar paso a un tipo de explicación radicalmente diferente, radicalmente nueva. El conjunto de textos que Masotta ha legado a la historia de la crítica, además de *Sexo y traición* aparecen recopilados en *Conciencia y estructura*, un libro que si bien aparece publicado en 1968 recoge trabajos escritos casi en su totalidad (sólo tres están fechados en 1967) entre 1956 y 1966. Los artículos que Masotta incluye en este libro aparecen bajo tres grandes títulos: 1. Filosofía y Psicoanálisis, 2. Crítica y literatura, 3. Estética de Vanguardia y Comunicación de Masas.

El conjunto de las preocupaciones de Masotta excede largamente, como se comprenderá, el objeto de este artículo, pero es este *exceso* el rasgo más característico de su posición intelectual y política y, seguramente, de su posibilidad para convertirse en una de las figuras emblemáticas de la crítica de los años sesenta. La perspicacia de Masotta no tiene sino punto de comparación con la de Prieto (claro que negativamente, esto ya se verá): esa perspicacia explica la facilidad con la que Masotta titula los apartados de su libro.



Es evidente que cada uno de esos títulos constituye un pequeño escándalo, un oxímoron epistémico: «Filosofía y Psicoanálisis» se llevan tan mal, en los sesenta, como «Estética de Vanguardia y Comunicación de Masas» (al menos, esa relación de conjunción no es transparente). Pero es especialmente importante «Crítica y Literatura»: allí Masotta (como lo había hecho Prieto con su *Encuesta...*) legitima un objeto hasta entonces extraño en el campo de las Bellas Letras y lo pone en el mismo nivel que «La Literatura».

Los artículos reunidos en ese apartado, casi todos publicados con anterioridad, muestran claramente el tipo de discurso crítico en el que Masotta se instala: la crítica es esencialmente un género polémico y la polémica se entabla en varios frentes simultáneamente: contra *Sur* y Güiraldes, contra cierta concepción de la literatura en Viñas, contra Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano, contra la crítica tradicional y contra Sebreli.

El único texto «positivo» de los allí incluidos es, precisamente, «Roberto Arlt, yo mismo», leído en la presentación de *Sexo y traición* y es, de lejos, el mejor texto breve producido en toda la historia de la crítica en Argentina.

Lo que Masotta hace es algo absolutamente escandaloso, al punto que uno puede imaginar bien (y compartir) la incomodidad de los asistentes a esa «conferencia», sus compañeros de *Contorno*, los entonces inquietos jóvenes del Di Tella, los intelectuales de izquierda que eran sus amigos. Bien mirado, ese texto es paradigmático: coloca al lector en una situación de incomodidad sólo comparable al de algunos textos de Osvaldo Lamborghini (aunque se trate de otra cosa completamente distinta), a tal punto se aparta de las reglas sociales del decir, de la separación de los lenguajes, de todos los lugares que la crítica imaginaba para sí en la década del sesenta, del sentido común intelectual.

¿De qué habla Masotta en «Roberto Arlt, yo mismo»? Pues bien: habla de sí, de su padre, de la muerte de su padre, de su locura (literal) y de sus prejuicios pequeñoburgueses. En medio de todo eso (que no funciona como una confesión ni como una sesión terapéutica), Masotta habla de Arlt, él mismo. Es decir: habla de la relación (intelectual, crítica, textual) que estableció con Arlt, a partir de ese conjunto de episodios biográficos, durante la escritura de *Sexo y traición:* «¿Quién era yo cuando escribí ese libro? O para forzar la sintaxis: ¿Qué había de aparecer en aquel libro de lo que era yo?» (Masotta, 1968, pág. 180). No sólo la sintaxis es lo que se fuerza. Ya lo hemos dicho, lo que se desmorona es la separación de los lenguajes que sanciona legitimidades respecto de situaciones de enunciación, relaciones entre los participantes, y los géneros tipificados en cada caso. ¿Hablar de sí? Eso no es la crítica, naturalmente, desde una perspectiva semejante.

Lo que ocurre es que Masotta comprende que sólo llevando al sujeto al límite se puede pasar a un tipo de práctica que se proyecte hacia lo colectivo. No se trata, entonces, de borrar el sujeto del discurso, de enmascararlo detrás de una pseudo-objetividad. Se trata, más bien, de disolverlo por saturación y, en esa apuesta, potenciar políticamente la subjetividad.

Sexo y traición en Roberto Arlt, el libro del que Masotta habla, cuando habla de sí, fue escrito, según cuenta, en 1958, fuertemente influido por Sartre y Merleau-Ponty. Esa doble fascinación funciona como condición de posibilidad de *Sexo y traición* pero, claro está, no lo explica del todo.

El punto de partida de Masotta es cómo recuperar la literatura de Arlt desde una perspectiva de izquierda (es cierto que Arlt parece resistente a esa recuperación, al menos hasta Masotta). Así, la crítica asume explícitamente la función política de la que tanto se ha hablado en este capítulo.

Esa perspectiva de izquierda aparece reforzada por el tipo de lectura que la crítica, según Masotta, realiza: por un lado, se trata de situarse «del lado de quien lee» (pág. 13). Lo que la crítica recupera no es el sentido primero, la intención del autor, sino lo que se lee. Lo que la crítica reconstituye no es un lector (empírico o implícito o modelo) sino la lectura, lectura que, naturalmente, procede del espacio cultural del que la persona no es más que un episodio. Un tipo de crítica así concebida, se comprenderá, excede largamente el proyecto sartreano. Masotta no trata de reconstruir los procesos de producción de un texto (sus determinaciones, las restricciones que lo hacen posible, su relación con la historia del sujeto) sino los efectos de su lectura.

Además, la crítica trabaja contra la separación de los lenguajes: «no hay política y economía por un lado y arte, vida y sociedad por el otro. Sólo hay un todo indiscernible: vida, política y arte a la vez; economía y vida a la vez» (pág. 16). Es por eso que escribir «un libro, un ensayo o un simple artículo significa tener que hacerlo en los términos de un acto de trascendencia política. (...) Escribir es cuidarse de lo que se escribe porque lo que se escribe puede ser utilizado» (pág. 16).

Lo específico de la crítica es hablar del presente (la política sólo tiene sentido en términos del presente) a propósito de la literatura: actualizar, políticamente, la literatura; recuperar desde una perspectiva (revolucionaria, en el caso de Masotta) ciertos textos. Ese es el programa que explica y legitima *Sexo y traición*.

El libro está organizado en dos largos ensayos, «Silencio y comunidad» y «La plancha de metal», que dan cuenta de lo que se lee en los textos de Arlt. Es cierto, en ambos puede leerse una fuerte inflexión sartreana: Masotta tematiza el problema de la conciencia de los personajes arltianos,



esboza una suerte de fenomenología de las horas y los espacios imaginarios, insiste una y otra vez en los temas morales que Arlt pone en escena.

La primera parte de *Sexo y traición* apunta a demostrar que los personajes de Arlt funcionan en comunidades de humillados y de culpables: una *comunidad de silenciosos.* «El sentido de esta realidad presente que es el silencio en la obra de Arlt reenvía a otras realidades: la moralidad, la sociedad, o bien, la moral social» (pág. 36). Así, «la traición, la delación o el asesinato en que necesariamente se resuelve la relación entre humillados en Arlt, no es más que el reverso de la moral social» (pág. 38) o, lo que es lo mismo: «Esas comunidades de culpables donde la comunidad es imposible, constituyen la imagen invertida de la sociedad» (págs. 40-41).

La segunda parte de *Sexo y traición* profundiza en la descripción de la clase media e introduce dos nuevos problemas: la sexualidad y la complicidad entre narrador y lector.

Tal vez nunca tan claramente ha sido planteada la cuestión del realismo en Arlt. Masotta da cuenta del carácter fundamentalmente antirrealista de la literatura arltiana a partir de los protocolos de lectura que sus textos construyen. En *El juguete rabioso,* señala Masotta, el lector sufre la humillación de Astier, comprende las formas del mal que adopta. Ahora bien, llegado cierto momento, cuando Astier prende fuego a un pordiosero, ese pacto se rompe: frente al mal absoluto, «metafísico», la comprensión retrocede (es eso lo que la izquierda no sabe leer en Arlt). Masotta interpreta este momento (constitutivo de la narrativa arltiana) como el momento de «quiebra de la complicidad del lector con el personaje» (pág. 57). Lo que el realismo postula es precisamente «esa función de espíritus: lector, personaje, y por detrás de ellos el mismo autor, todos participan de un ser continuo y colectivo, del paraíso de una totalidad sin fisuras» (pág. 59).

La literatura de Arlt niega esa continuidad (nada más alejado del realismo que Arlt) y propone un universo donde la delación, por ejemplo, significa a la vez una traición (al igual) pero también una fidelidad (a los valores de clase). El destino de los personajes arltianos es la aceptación, llevada a sus últimas consecuencias, de un determinado nivel jerárquico: «En el mundo de Arlt, la jerarquía social —como en el mundo real— es jerarquía de verdugos» (pág. 66). El hombre de Arlt es, por lo tanto, un objeto, espejo perfecto de la putrefacción de una sociedad y es en relación con este sistema que aparecen esas metáforas que se refieren a metales y a superficies alisadas como espejos: «Son superficies bruñidas capaces de funcionar como espejos, y en ese sentido remedan a la conciencia, o a un lado de la conciencia, a la capacidad de reflejar el mundo exterior» (pág. 71).

Lo que sigue es una descripción pormenorizada de la clase media y su imaginario. En esa descripción aparecen ciertas instituciones (como las suegras)

y ciertas prácticas (como la sexualidad) que condensan el funcionamiento de la clase y ponen en evidencia sus comportamientos sociales más característicos: hipocresía, histeria, espiritualismo falso: «Las suegras y las individualidades convergen hacia una misma ideología, la que legisla sobre las relaciones sexuales y han adoptado para siempre el espiritualismo más extremo» (pág. 91). La sexualidad aparece vivida como culpable y produce la típica angustia arltiana.

> Se atisba así la grandeza y la miseria del hombre de Arlt: estos apestados (...) sueñan, como nosotros, en un tiempo en que los hombres podrían encontrarse entre sí en una relación abierta que pasara por los cuerpos, donde el cuerpo no fuera el instrumento del extrañamiento de sí mismo en el otro, sino el vehículo de la relación auténtica de cada uno consigo mismo y con cada uno de todos los otros y con todos los otros (pág. 111).

Estas son las últimas palabras de un libro clásico y ejemplar de la crítica literaria: queda claro que Masotta interviene políticamente y que esa intervención modifica para siempre la obra de Arlt, convertido en un clásico de la literatura argentina moderna. Podrían discutirse, ciertamente, algunas de las afirmaciones de Masotta, tal vez demostrar que estaba equivocado. Lo que no podría hacerse es quitar a *Sexo y traición en Roberto Arlt* su carácter fundacional: ya nadie puede hacer crítica sino a partir de ese libro.

Quien intenta una lectura de otro clásico, quien pretende una intervención también política, también decisiva, es Adolfo Prieto. En 1954 publica *Borges y la nueva generación* y, en 1956, *Sociología del público argentino.*

Prieto introduce en ambos libros los temas que importaban en el momento (en ese sentido su percepción es irreprochable) pero llegado el momento de intervenir políticamente, no puede equivocarse más. Su *Borges* introduce la figura del escritor, su colocación como intelectual, el problema de la ideología de clase y su relación con la textualidad borgeana, la relación entre cultura alta y cultura popular, las características sociales de la lectura. Ahora bien, se sabe que exactamente en el mismo momento en que Prieto declaraba la inutilidad de la literatura de Borges, su mentalidad estéril y su estética elitista, Sartre conocía en Francia la obra de Borges y la publicaba en *Les Temps Modernes*, como una literatura que podía recuperarse desde la izquierda.

¿Qué fue lo que pasó? Habría que decir que el Sartre que Prieto leyó no era el mismo que el de Masotta y Viñas, por ejemplo. Sólo así puede explicarse la siguiente sentencia: «La doctrina de Sartre [sobre el compromiso] es peligrosa y estrecha en cuanto pretende encauzar la literatura por un único camino posible» (pág. 20). Todavía más, el marco teórico a partir del cual Prieto evalúa la obra de Borges parece más subsidiario de Ortega y Gasset que de Sartre. Eso explicaría, por ejemplo, las siguientes afirmaciones:



Los géneros policial y fantástico adolecen de los mismos defectos y se identifican en la motivación con la novela de caballería y la novela pastoril. Los defectos nacen fundamentalmente de la entera gratuidad de esos géneros, del olvido absoluto del hombre, de la esquematización de la realidad, del vacío vital (...). La novela policial y el relato fantástico nacieron en circunstancias análogas y con el mismo pecado; ¿será excederse de fatalistas anunciarles idéntico fin? (pág. 18).

El error de Borges, su persistencia en estos géneros, tienen que ver con su falta de comprensión del «genio de la raza»:

La mayoría de los cuentos de Borges pertenece al género fantástico. Conviene recordar que a los escritores de habla española les ha sido esquivo el género en la medida en que es naturalmente extraño al puro vuelo de la raza. (...) No es pecar de fatalistas aceptar el hecho como se acepta la perdurabilidad de ciertos rasgos caracterológicos en las razas (págs. 68-69).

Si uno piensa en la importancia decisiva que el género policial y el género fantástico tendrían en los años sesenta como matrices de producción textual y si uno piensa en las transformaciones de la fantástica hacia la ciencia ficción y el realismo mágico, en la obra de Rodolfo Walsh y en García Márquez, no puede sino concluir con que Prieto estaba pensando en otra cosa.

En la *Sociología del público argentino* es encomiable, una vez más, el esfuerzo para leer «sociológicamente» la producción cultural, especialmente la atención que al público se concede. Aquí también aparecen temas importantes: literatura y medios masivos, correlación entre procesos sociales y procesos estéticos, impacto cultural de la prensa en nuestro siglo, etc. Una vez más, sin embargo, todo se lee desde una posición más o menos conservadora y la mayoría de las veces, distraída. Mientras EUDEBA preparaba, a fines de los años cincuenta, las famosas series de literatura nacional, series cuya demanda (sobre todo juvenil) alcanzó a millones de ejemplares, Prieto señala el escaso interés del «nuevo público» por la literatura argentina. «Los novelistas extranjeros, y aún los ensayistas, satisfacen casi por entero su interés» (pág. 82). Mientras en Argentina se prepara un debate importantísimo (y probablemente todavía no cancelado) sobre las relaciones entre cultura alta y cultura de masas, entre literatura y medios masivos, Prieto señala que la radiotelefonía diezma «el público virtual de la literatura» o que el triunfo de la radio «es el responsable (...) de que el sueño del alfabetismo se haya alejado más y más del sueño de una literatura para un público universal» (pág. 87). La radio y el cine, se queja Prieto, son una «poderosísima escuela de facilidad» (pág. 90).

Sólo en 1966, con la publicación de *La literatura autobiográfica argentina*, Prieto comenzará una revisión (titubeante) de los presupuestos teóricos e ideológicos a partir de los cuales leer la cultura. Sólo en ese libro aparecen algunas tímidas objeciones a Ortega y Gasset (pág. 17), objeciones que

bien miradas no hacen sino robustecer la imagen de moderación que el proyecto crítico de Prieto suscita.

¿Moderación? Hablemos de Viñas. En 1964 se publica *Literatura argentina y realidad política,* probablemente la primera discusión global de la literatura argentina del siglo XIX, desde las épocas fundacionales de Ricardo Rojas.

En ese libro, cuya primera edición venía con una faja que decía «Polémica y miserias del intelectual argentino», Viñas trabaja a partir de una serie de presupuestos:

1. La literatura aparece fuertemente ligada, en su misma constitución, con los discursos más explícitamente ideológicos o políticos. En esa ligazón es posible encontrar una definición y una función para la literatura argentina.

2. La literatura se lee desde la totalidad. La historia de la literatura será, por lo tanto, la diversa inflexión de ciertos temas, «constantes con variaciones» (tal como se llama el primer apartado de *Literatura argentina*): «la tradición literaria de un país alude, opera —y sublima, claro está— su zona patológica», se lee en otro lado (Viñas 1967, pág. 149). La tradición literaria de un país será, por lo tanto, su enfermedad: la dialéctica héroe-masas, en el caso argentino.

3. La literatura argentina es el proceso de constitución de una identidad histórica, proceso que puede definirse limpiamente a partir de una serie de variables (diez, en *Literatura argentina*). La tarea del crítico es volver explícitas esas variables.

4. La literatura no sólo es un discurso sino también una institución: se trata, por lo tanto, de incorporar al análisis histórico la descripción de procesos institucionales: pasaje del escritor de *literato* a *autor,* constitución de un público, etc.

5. «Toda estética implica una moral»: lo que significa, finalmente, que las posiciones estéticas tienen una función política definida en el marco de las relaciones sociales en su conjunto. La crítica, también, implica una moral y esa «moral de la crítica» (señalada por Sarlo) caracteriza la escritura de Viñas.

Con estos presupuestos, Viñas arma su modelo para leer la literatura argentina, dividido en cuatro apartados: 1) Constantes con variaciones; 2) El liberalismo: negatividad y programa; 3) El apogeo de la oligarquía, y 4) La crisis de la ciudad liberal.

En esos apartados es posible leer cómo representa la literatura, desde la perspectiva de Viñas, los procesos de transformación social, y también cómo se insertan en el debate ideológico que suscitan.

Los viajes, que tipifican la relación de los intelectuales con Europa, la alteración histórica de la pareja niño-criado favorito, o la evolución de la figura del gaucho y su relación con el inmigrante (como figuras literarias)



o la constitución de la ciudad como objeto imaginario, por ejemplo, describen bien el funcionamiento de los discursos de la serie literaria y su relación con la semiosis social considerada globalmente. «Viñas opera *mezclando* y produce un nuevo objeto para la crítica; la hipótesis es que la significación estética y sociológica de ciertas prácticas cotidianas ilumina todo el discurso de una cultura» (Sarlo 1982, pág. 22) y, a la inversa, es a partir de la literatura que pueden postularse «los trazos estratégicos» (Viñas 1967, pág. 146) que definan líneas de investigación y de combate (en la perspectiva de Viñas, no pueden separarse).

Literatura argentina y realidad política es notable, también, por esa capacidad para delinear «trazos estratégicos» que, veinte años después aparecen ya como patrimonio del sentido común, vaciados —muchas veces— de su original contenido programático y polémico («Para Adriana: estos puntos de partida» reza la dedicatoria; esto es: no son puntos de llegada, no hay que quedarse en ellos).

Los saberes que *Literatura argentina* tritura, y a partir de los cuales arma su posición de lectura, son vastísimos: Sartre, Bachelard, Escarpit, Goldmann (pág. 210), Lukács, son los nombres que convocan el saber más específicamente literario, sistemáticamente tramado con un impresionante aparato historiográfico y sociológico: no hay área de las ciencias sociales que no se convoque para fundamentar (o producir ese efecto) las diversas tesis arriesgadas.

El objetivo de Viñas, finalmente, parece doble: por un lado, desnudar los procesos de mistificación que una ideología, encarnada en la literatura, provoca; señalar la naturalización, la espiritualización y, por lo tanto, la negación de la historia, allí donde precisamente el mito parece fortalecerse. Se trata de desacomodar a las buenas conciencias (estéticas y políticas) y desarticular ese discurso poderoso de la ideología que se apodera de los signos de la literatura: allí se separa lo estético de lo político, allí se naturalizan los procesos históricos, allí se hipostasia y se reverencia a sí misma la mitología de una clase.

Por otro lado, *Literatura argentina y realidad política* funciona como un texto apelativo, una suerte de manifiesto que señala una recolocación del intelectual, tal como podía pensárselo hacia fines de la década del cincuenta: *desde acá se lee,* dice Viñas, pero también *desde acá se actúa sobre la historia.* La frase final del libro nos interpela:

> Sí; ya se vio en general y ahora se corrobora; como términos opuestos a la dependencia sólo dos: irse o el suicidio. Eso, en 1910 (pág. 316).

En el presente de lectura que ese enunciado presupone se puede pensar un proyecto intelectual de vasto alcance y cuyos límites, como en el párrafo final de Masotta, no se agotan en el mero relevamiento de los procesos textuales.



Bibliografía

BARTHES, ROLAND (1982). «Mucho tiempo he estado acostándome temprano» en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.

BASTOS, M.ª LUISA (1973). «*Contorno, Ciudad, Gaceta Literaria:* tres enfoques de una realidad», *Hispamérica*, 4-5 (Maryland: enero-diciembre).

EAGLETON, TERRY (1976). *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley, Univ. of California Press.

——— (1984). *The Function of Criticism*. London, Verso.

GUIRAUD, PIERRE (1956). *La estilística*. Buenos Aires, Nova.

HABERMAS, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública*. México, Gustavo Gili, 1986.

HOHENDAHL, PETER (1982). «The End of an Institution? The Debate over the Function of Literary Criticism in the 1960's» en *The Institution of Criticism*. Ithaca and London, Cornell U. Press.

JITRIK, NOE (1974). «No es la misma cosa con otro nombre» en *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

——— (1987). «Introducción» a *La vibración del presente*. México, FCE.

KATRA, WILLIAM H. (1988). *Contorno. Literary Engagement in Post-Peronist Argentina*. London and Toronto, Associated University Press.

KRISTEVA, JULIA (1971). «Ideología del discurso sobre la literatura» en *Literatura e ideologías*. Madrid, Alberto Corazón, 1972.

Los libros, 28 (Buenos Aires: septiembre 1972). Número dedicado a la crítica literaria (notas y encuesta).

LUDMER, JOSEFINA (1985). «Prólogo» a *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires, CEAL, 1986[2].

MANGONE, CARLOS y WARLEY, JORGE (1981). «La modernización de la crítica. La revista *Contorno*» en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL.

MASIELLO, FRANCINE (1985). «Argentine Literary Journalism: the Production of a Critical Discourse», *Latin American Research Review*, XX:1 (jan-dec).

MIGNOLO, WALTER (1978). «Comprensión hermenéutica y comprensión teórica» en *Teoría del texto e interpretación de textos*.

MONTALDO, GRACIELA (1987). «Un lector ocupado (sobre los ensayos literarios de Roberto Giusti)», *Boletín de Historia*, 10 (Buenos Aires: julio-diciembre).

Nuevos Aires, 6 (Buenos Aires: 1971). Número dedicado al caso Padilla: «Intelectuales y revolución».

PANESI, JORGE (1984). «Cincuenta años de crítica en la Argentina: líneas y actitudes» (mimeo).

——— (1985). «La crítica argentina y el discurso de la dependencia», *Filología*, XX:1 (Buenos Aires: enero-junio).

RAMA, ÁNGEL (ed.) (1979). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios.

ROSA, NICOLÁS (1981). «La crítica literaria contemporánea» en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL.

——— (1981a). «Prólogo» a *La crítica literaria contemporánea*. Buenos Aires, CEAL (2 volúmenes).

SANGUINETI, EDOARDO (1964). *Para una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

SARLO, BEATRIZ (1981). «Los dos ojos de *Contorno*», *Punto de vista*, 13 (Buenos Aires: noviembre).

——— (1982). «La moral de la crítica», *Punto de vista*, 15 (Buenos Aires: agosto-octubre).

——— (1984). «La crítica: entre la literatura y el público», *Espacios*, 1 (Buenos Aires: diciembre).

SOSNOWSKI, SAÚL (1987). «Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas», *Chisp*, 443 (Madrid: mayo).

VIÑAS, DAVID (1967). «Introducción» a *El matadero* en *El libro de los autores*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

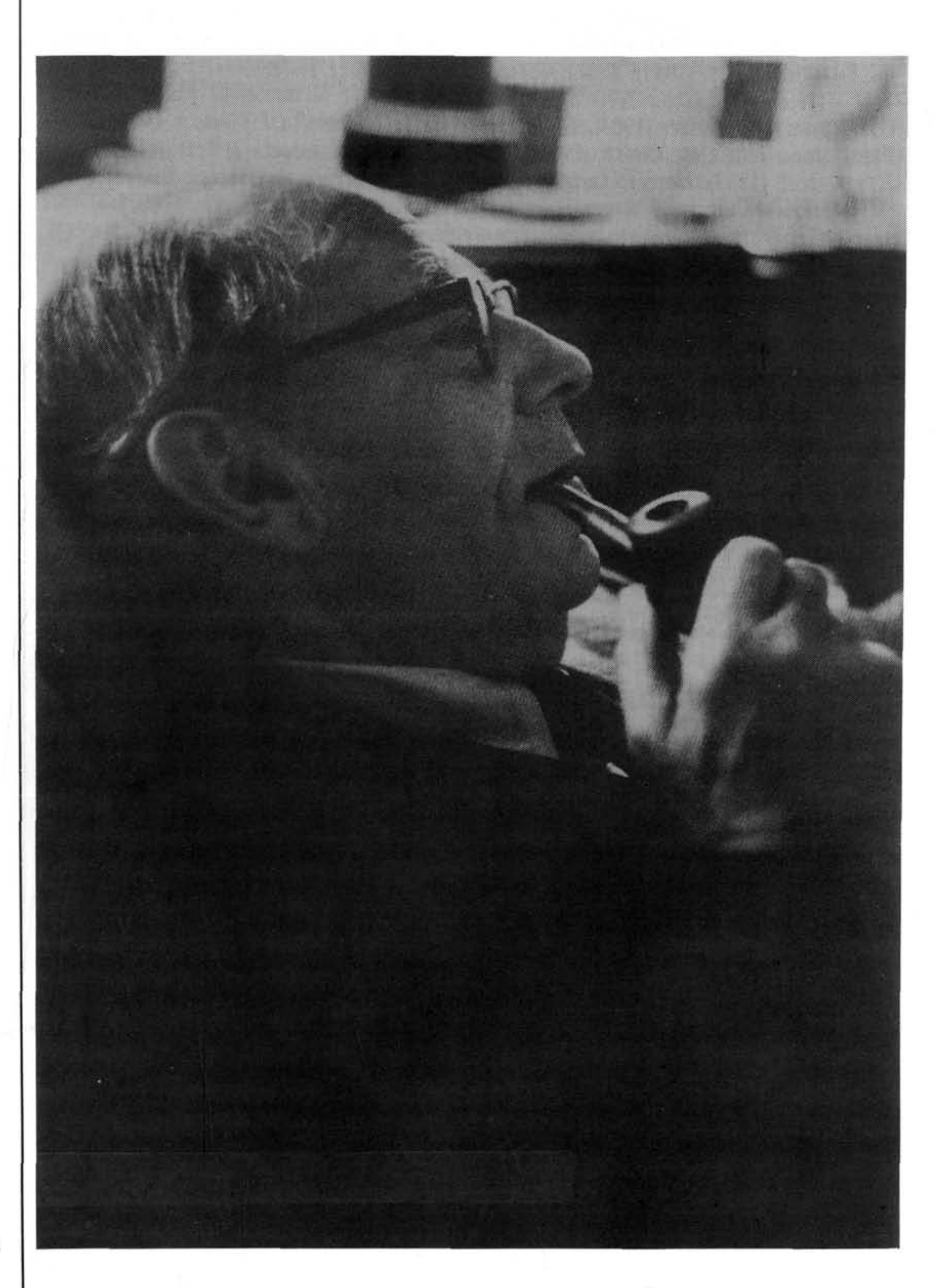


Libros de crítica literaria 1955-1966

Se consignan a continuación algunos libros de crítica literaria aparecidos en el período considerado. De aquellos títulos citados en el cuerpo del trabajo se dan las referencias bibliográficas completas de la edición utilizada.

AGOSTI, HÉCTOR P. (1959). *Nación y cultura.*
ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1957). *La crítica literaria contemporánea.*
ARA, GUILLERMO (1961). *Ricardo Güiraldes.*
——— (1966). *Los argentinos y la literatura nacional.* Buenos Aires, Huemul.
BARRENECHEA, ANA MARÍA (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges.*
CASTAGNINO, RAÚL (1959). *Primitivo teatro argentino: 1717-1884.*
——— (1963). *Sociología del teatro argentino.*
COZARINSKY, EDGARDO (1964). *El laberinto de la apariencia.*
FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR (1962). *Introducción a la poesía.*
JITRIK, NOÉ (1959). *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo.* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
——— (1962). *Procedimiento y mensaje en la novela.*
——— (1965). *Escritores argentinos: dependencia o libertad.*
MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL (1964). *Realidad y fantasía en Balzac.*
MASOTTA, OSCAR (1965). *Sexo y traición en Roberto Arlt.* Buenos Aires, Jorge Álvarez.
——— (1968). *Conciencia y estructura.* Buenos Aires, Jorge Álvarez.
PAGÉS LARRAYA, ANTONIO (1965). *Sala Groussac.*
PORTANTIERO, JUAN CARLOS. *Realismo y realidad en la literatura argentina.*
PRIETO, ADOLFO (1954). *Borges y la nueva generación.* Buenos Aires, Letras Universitarias.
——— (1956). *Sociología del público argentino.* Buenos Aires, Leviatán.
——— (1962). *La literatura autobiográfica argentina.*
——— (ed.) (1963). *Encuesta. La crítica literaria argentina.* Rosario, Facultad de Filosofía y Letras (U.N.L.).
RAMOS, JORGE A. (1954). *Crisis y resurrección de la literatura argentina.*
SEBRELI, JUAN JOSÉ (1965). *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación.*
VIÑAS, DAVID (1964). *Literatura argentina y realidad política.* Buenos Aires, CEAL, 1982.

Daniel Link



Isaiah Berlin



Isaiah Berlin, a vueltas con la historia

Dos imágenes de Voltaire recogidas por Isaiah Berlin nos pueden orientar acerca de cuál es la concepción que este último tiene de la historia: una trampa que hacemos a los muertos y un desierto con unos pocos oasis. O sea: contamos unos cuentos acerca de unos hombres que ya nada pueden decir, ni a favor ni en contra, y estos cuentos son intermitentes, se refieren a nudos de un tejido aniquilado. Hombres, sucesos o ideas excepcionales o, quizá, meros sobrevivientes del olvido. El problema primero del historiador es saber si ha de ocuparse de lo recordado o, por el contrario, interrogar a los grandes silencios y las extensas amnesias del tiempo.

En primer lugar, entonces, el saber histórico es una interpelación interior a la especie humana, es el trabajo de unos hombres que investigan el trabajo de otros hombres y creen poder entenderlo porque, justamente, es *factum* humano. La historia no es el cumplimiento de una ley divina ni de una fatalidad natural. Por eso no hay verdad histórica, sino certeza (aquí sigue Berlin una distinción de Giambattista Vico) y la certeza es menos que la verdad, porque tiene menor alcance epistemológico (objetivo, si se quiere) pero es más que la verdad, porque funciona como estímulo para la acción. Tener certezas es valorar y escoger. Producto de la imaginación humana, la historia no acepta leyes ni puede emitir predicciones. Parte de una contingencia: el pasado no es necesariamente como pudo ser; si no hubiera habido tales ideas, no se habrían producido tales hechos. Aquí, otro lector de Vico, su paisano Benedetto Croce, matizaría un poco a Berlin. La historia es contingencia hasta que se convierte en acto. Desde entonces, es necesidad. El pasado fue contingente cuando tuvo presencia, pero ahora es necesariamente nuestro pasado. Es la dialéctica de la libertad histórica, el paso de la contingencia a la necesidad.

En esta encrucijada se instala una de las preocupaciones fuertes del historiador Berlin o, mejor dicho, de Berlin como teórico de la historia: el conflicto entre determinismo y libertad. Sobre todo, a partir de la primera edición de *Libertad y necesidad en la historia,* duramente criticada, Berlin ha intentado afinar su posición, radicalmente contraria al determinismo histórico, que niega la libertad y, por ello, la responsabilidad del hombre ante su propia historia. Tampoco acepta Berlin la teleología de la historia, ni que el individuo humano sea parte de una o más totalidades, de entidades impersonales. La historia la hacen los hombres, pero esto quiere decir —para Berlin— cada hombre singular en relación con otros hombres singulares.

¿Qué es la libertad berliniana? En un sentido negativo, la no-coacción. Soy libre en tanto los otros no interfieren en mi actividad. En este orden, mal que le pese a don Isaías, la libertad es un fin humano y, como tal, puede funcionar a guisa de finalidad histórica: los hombres nos liberamos a través de la historia, no podemos alcanzar nuestra libertad sino en la historia. En consecuencia, la Libertad es objetiva y, si se quiere, común. No mi libertad ni la tuya, sino Aquélla, es decir, el resultado de una ley.

La ley, a su vez, no existe si cada individuo no sacrifica algo de su libertad para que haya, por ejemplo, más justicia y menos miseria. Pero este acto sacrificial es libre. La coacción, mala en sí misma, se torna relativamente aceptable si evita males mayores. Entonces: la libertad como la vivimos en la historia no es original (en esto, Berlin se autocritica con lucidez), sino que es estatutaria. Es un derecho, o un plexo de derechos que la ley reconoce. Un código de libertades y no la Libertad, total, única y mayúscula.

Pero también hay una libertad positiva, o querer: el deseo de cada individuo de ser su propio dueño, de ser sujeto y no instrumento de los deseos ajenos. Por tanto, sólo es radicalmente libre el hombre que no desea, dado que cada deseo es imposible de saciar, o que espera la muerte como la única y verdadera liberación (cf. Schopenhauer), o la asume voluntariamente en el suicidio (Novalis, Camus) o deriva hacia el nihilismo (Dostoievski, las filosofías de la vacuidad, propias del Oriente, etc.): sólo es libre quien considera la muerte con indiferencia. Agregaríamos: y a la historia, con parigual indiferencia.

Entonces: el hombre no es libre, sino que deviene libre. Su libertad no es un dato, ni un don, ni una esencia. Es un proceso. Un devenir, en principio infinito, un camino que lleva a la utopía de la libertad socializada (tierra de ninguna parte), hacia la cual avanzamos sin llegar nunca. Y este «avance» hacia una meta intangible es la historia.

La libertad, ni negativa ni positiva, llega a ser, por tanto, la obediencia a una ley libremente impuesta, paradoja que desdice, por fortuna, la dura radicalidad del Berlin inicial. No me encadeno a unas fuerzas que no pue-



do controlar (por ejemplo: los dioses o la naturaleza). Me libero del mundo empírico de la causalidad y allí, en esa altura ideal, soy libre. Sólo idealmente se realiza la libertad. Su sujeto también es un sujeto ideal, el individuo moral de Kant, el sujeto nouménico, que carece de fenómenos y de contingencias que lo encadenen: hace libremente lo único moralmente necesario, la Norma Universal Ética. En tanto, los hombres peculiares no son libres, sino que son como-si fueran libres.

Kant, dice agudamente Berlin, lo que ha hecho es secularizar a Dios y convertirlo en la vida racional ideal, y secularizar el alma y convertirla en individuo, quitándole su incómoda tendencia hacia Dios. Así, la ley racional es la que se acomoda a la necesidad de las cosas, pero sin coacciones, una síntesis necesidad/libertad: «la doctrina positiva de la liberación por la razón».

Proyectada sobre el acontecer histórico, esta propuesta de libertad se enfrenta con la historia como trama, o sea como juego causal o, para seguir a Berlin, determinismo. Parte de la polémica con Edward Carr viene de este conflicto entre libertad y necesidad, y el alcance que tienen, en la historia, las fuerzas impersonales, las causas y las leyes.

Berlin contempla el par ley/causa como si perteneciera a las ciencias naturales. Carr matiza (creo que con razón): las fuerzas impersonales de la historia son abstracciones, pero es que sin abstracción no hay objeto de conocimiento; las leyes en la historia existen en tanto existen para la epistemología moderna (repite a Henri Poincaré): como hipótesis que pueden ser confirmadas, reformadas o derogadas por la investigación empírica; por fin, la causa también se da en la historia, pero no en primacía respecto al efecto, sino al revés: la causa se estima, o sea que se piensa a partir de una valoración del efecto y remontándose a otras valoraciones que permitan armonizarse con aquél. No es en el hecho histórico donde hay determinación, sino en la lectura de la historia. Y en esto, Carr se aproxima a Berlin, en el sentido de que la lectura de la historia es histórica, cambia con el tiempo y, por ello, el texto de la historia es abierto e indeterminado.

A Berlin no se le oculta que su posición, tomada en extrema pureza, lleva a la irracionalidad de considerar el hecho histórico en tanto único y, por ello, no generalizable. Un empirismo radical no sólo hace impensable la historia, es que impide siquiera que se la narre, pues para narrar hacen falta palabras y las palabras son genéricas. No existe una palabra que sirva sólo para un objeto único. Hasta Dios pertenece al género de los dioses.

El relativismo empirista es muy atractivo para Berlin, pero se defiende de él cuando nos habla de Hamann: si cada acto vital es absolutamente singular y sólo se comprende en el momento de vivirlo por medio (o por

inmediación) de una iluminación, entonces todo lenguaje y todo pensamiento se tornan imposibles.

Ni hecho puro y singular, ni trama abstracta, la historia se parece más a una novela documental que a otra cosa. El historiador, en consecuencia, ha de ser estricto como investigador de fuentes e imaginativo como un novelista. Clío, la historia, es una musa.

La lectura de la historia es siempre paradójica porque, justamente, no hay una *doxa* histórica, una verdad consagrada y fija. Un cuerpo de escritura y de ideas emitido en una época puede cambiar de signo releído en otra época, y volver a cambiar. Berlin se divierte con mucha inteligencia comprobando lo vigente de estas paradojas. Joseph de Maistre, por ejemplo, era, a comienzos del siglo XIX, un reaccionario que miraba hacia el pasado. Hoy, a la luz de la experiencia totalitaria del siglo que termina, lo vemos como a un futurólogo. En cuanto a Maquiavelo, la multitud de lecturas incompatibles entre sí que soporta el pensador florentino conforma una auténtica selva, que Berlin explora minuciosamente. Caso aún más complejo es el de Georges Sorel, quien, entre 1889 y 1922 fue legitimista, tradicionalista, marxista, crítico del marxismo, vitalista, dreyfusista, sindicalista revolucionario, antidreyfusista, realista, admirador de Lenin y de Mussolini. Radicalmente antiburgués y antiliberal, su pensamiento disparaba hacia la restauración y hacia la revolución. En su visión de las leyes de la economía como armas estratégicas y de la vida política como una batalla que excluye toda negociación, coincidía (o hacía coincidir) a unos con otros. Por eso se explica que tanto la Italia fascista como la Unión Soviética proyectaran construir un monumento sobre su tumba.

Ningún pensador puede prever cómo serán leídas sus palabras ni qué interpretación o uso se harán de ellas. La historia es, por este lado, extrañamiento, alienación, ya que se apodera de todo producto humano y lo expropia de sus fuentes. Los materialistas franceses y el idealismo absoluto alemán se reclaman de Spinoza, que nada puede hacer por/contra unos y otros.

Entonces: podemos hacer decir a Berlin que el hombre es originariamente libre y que su querer es indeterminado, pero que la libertad humana es una conquista de la legalidad moderna. Y que el individuo está en el origen de sí mismo (y no otra cosa) pero que esta autonomía se convierte en alienación a través de la historia, donde sus actos y las huellas que dejen serán descifrados y valorados por otros, los verdaderos dueños de su historia. Con estas paradojas abrimos el discurso de Berlin que, a veces, parece querer cerrarse en un radicalismo individualista y liberal. Lo abrimos a su favor, porque su lógica es de apertura y paradoja.

Por todo esto, el gran opositor a la visión histórica de Berlin es la utopía, precisamente porque las sociedades utópicas son iguales a sí mismas, su



identidad es cerrada y, por fin, carecen de historia. El pensamiento utópico opera a partir de que toda pregunta verdadera tiene una respuesta verdadera y cualquier otra constestación posible es errónea. El método aplicable es el único correcto y las conclusiones obtenidas, perfectamente compatibles entre sí.

La máxima utopía conocida, el paradigma de la utopía histórica es, para Berlin, la Ilustración. La razón autónoma, el método autofundado en las ciencias naturales, el rechazo de toda revelación, la unidad y constancia de la naturaleza humana, las finalidades humanas universales, una estructura global de leyes y generalizaciones y, por fin, la unicidad de la virtud y la perfectibilidad de la *humanitas*, son los incisos que organizan el pensamiento utópico ilustrado. Se funda en el racionalismo de Descartes: sólo puede haber un único sistema de conocimiento con axiomas de validez universal, que ninguna comprobación empírica puede desmentir.

La utopía contraria a la ilustrada es la reaccionaria, una de las consecuencias del romanticismo. Puesto que la razón encadena a la imaginación humana, conviene retornar a las felices épocas en que dominaba una fe sencilla y espontánea (como si la fe no encadenara, a su manera). La historia, entonces, no entiende de cambios ni de evoluciones, sino que se piensa en términos zoológicos (de Maistre): como una constante matanza. Y no hay otra «naturaleza humana»: la naturaleza animal del hombre, del animal humano. El orden social no puede asentarse sino sobre bases irracionales (el poder absoluto del rey o la familia monogámica) ya que, si estas bases se racionalizan, pueden ser criticadas y, en consecuencia, impugnadas.

Hay, quizás, un tercer orden de utopías que podríamos denominar artísticas. El arte, sobremanera la música (no olvidemos que Berlin es o fue crítico musical) nos proporciona la intuición de un mundo bello a partir del cuerpo y no a sus expensas.

Como se ve, en todas las utopías hay un elemento absoluto que se puede alcanzar en la historia: la razón, la fe irracional o la belleza perfecta. A estos absolutismos se oponen, obviamente, los relativismos. El principal es el relativismo moral, cultural o antropológico que se origina, también, en el romanticismo. Los distintos sistemas de valores culturales son incomunicables, equivalentes y neutros entre sí, según este enfoque.

En cuanto al racionalismo cartesiano, su cuestionamiento corre por cuenta de Hume, quien niega que existan eslabones lógicos entre las verdades de hecho y las verdades *a priori*, cuyo ejemplo máximo son las matemáticas. Vico, por su parte, sostiene que las matemáticas son verdaderas para los hombres porque éstos las han inventado.

Relativismo y escepticismo empírico son maneras de poner en tela de juicio la unidad monótona de lo humano. Más bien conciben la humanidad

como un espacio donde cohabitan o se hacen la guerra distintas experiencias, a partir de la diversidad lingüística. No hay cultura sin lengua, y el mito y la poesía, formulados en dichas lenguas peculiares, son fuentes del saber, junto con la razón.

La antropología comparada, Hamann, Schelling y Rousseau atacan a la Ilustración como sistema de verdades *a priori* y universalmente válidas. Los objetos existen porque creemos en ellos y racionalizamos esta creencia, no porque su realidad sea reconocida por la razón. Los hombres no pueden evitar su propia vida y la convierten en búsqueda de lo humano a partir de lo humano: crear, amar, odiar, desear, comer, morir, etc.

Berlin ha buscado —y éste puede considerarse su mayor acierto— una conciliación entre el absolutismo ilustrado y el relativismo romántico. La ha encontrado en el *pluralismo*, que consiste en aceptar lo contradictorio de los valores humanos, que no son absolutos ni relativos. Esta contradicción, no obstante, no conduce a un mundo sin contradicciones. Ninguna sociedad puede resolver definitivamente el problema humano. Volviendo del revés el asunto: el hombre es humano porque es problemático, porque tiene la facultad de problematizarlo todo. Nunca llegaremos a la *homeostasis*, a la convivencia inmóvil de todas las cosas.

El universo está inacabado, en perpetua actividad y creación. Por lo mismo, es inabarcable. El espíritu de los románticos y de Hegel, así intenta imaginárselo, ya que sólo la imaginación puede abordar un objeto que es siempre distinto de sí mismo. Únicamente hay inercia en la naturaleza, pero allí no existe sino un remedo del hombre, el mundo animal del espíritu, la zoología del alma.

Berlin descubre en Maquiavelo el primer esbozo moderno de este pluralismo. Hay un dilema que la historia no puede resolver: existen sistemas de valores que se excluyen y cuyos conflictos no pueden resolverse racionalmente, sino por colisión y guerra. No hay una solución final, ni por parte de la religión, la ciencia, el sentido común o la metafísica. Así, se desmorona el ideal humano como verdad única y la inexistencia de tal verdad objetiva, única y universal, se convierte en la base de la tolerancia. Los hombres se vuelven tolerantes cuando reconocen incompatibles sus valores e improbable la victoria fáctica sobre el otro. Se tolera el error para sobrevivir. Tal ve a Maquiavelo (un liberal a destiempo y a su pesar) Isaiah Berlin.

¿Podemos demostrar la existencia del mundo, de las cosas, de nosotros mismos? ¿No es el *Da-Sein*, «eso que está ahí» el objeto de una creencia que no puede probarse de otra manera? ¿No es la unidad de la naturaleza una mera hipótesis, a falta de una creencia mística, como viene a concluir, más cerca de nosotros, Albert Einstein? Si aceptamos estas incertidumbres,



entonces es posible convivir en la pluralidad. De lo contrario, están servidas las guerras de religión, donde no siempre gana el Dios verdadero.

No carece de rasgos utópicos el pensamiento de Berlin. Seguramente, por esto, para conjurarlos y defenderse de ellos, formula su crítica a la utopía como realización de un mundo sin historia.

La utopía berliniana es «un Estado racional (o libre)... gobernado por leyes que fuesen aceptadas por todos los hombres racionales». En tanto, «racionalidad es conocer a las gentes y las cosas tales como son». Finalmente: «Si el Universo está regido por la razón, no habrá necesidad de coacción; una vida correctamente planeada para todos coincidirá con la libertad completa —la libertad de la autodirección racional— para todos». Vemos la utopía kantiana donde se resuelve, por medio de la Razón Legisladora Universal, el conflicto entre determinismo y moralidad. De Kant suele citar Berlin el aforismo que desdice esta solución utópica: del torcido tronco de la humanidad, nada derecho puede obtenerse. La solución racional lleva a que la razón neutralice a la libertad: la razón reconoce aquello que es universalmente necesario y allí acaba toda indeterminación, toda variedad y, por consecuencia, toda libertad. La razón no elige, sino que reconoce. Finalmente, una vida regida exclusivamente por la razón, aparte de ser represiva de todos los aspectos no racionales de la existencia, lleva a la dictadura del raciocinio, a una suerte de monasterio utópico donde, por actuar todos racionalmente, cada quien hace lo mismo que el conjunto, o sea lo mismo que nadie. Esta utopía recuerda a otra, más moderna: la sociedad de la transparencia comunicativa, invento de Habermas donde el triunfo de la comunicación total y traslúcida lleva a la abolición del lenguaje, que siempre es equívoco y denso. Un hombre idealmente socializado carecería de palabra y llegaría a ser perfecto e inhumano.

Por el extremismo racionalista, vemos que Berlin llega a lo opuesto que pretende sostener, es decir a una sociedad sin pluralismo posible, porque carece de pluralidad. Para salir, por los pelos, de este pantano, Berlin apela a Spinoza y a Locke: los individuos que se someten al interés común, se someten a su propio interés; donde hay ley, hay libertad. La ley es el reconocimiento mutuo del otro por el mismo, es el fundamento de la igualdad y el código de respeto a la diferencia. Con lo que volvemos al principio: la libertad no es originaria, sino estatutaria.

No acaba aquí la caza de bestias negras berlinianas. Un par de ellas andan todavía sueltas. Una es el mesianismo histórico. Lo sitúa Berlin dentro de una lectura romántica de Hegel y Marx: un sector de la humanidad (el Estado prusiano, el proletariado revolucionario) puede asumir la tarea heroica o genial de representar a la humanidad en su conjunto y consumar su liberación. En rigor, lo que ambos pensadores hacen es volver a una



suerte de metafísica del orden natural (Tomás de Aquino), que sitúa el origen de la historia en un hecho trascendente (el Pecado Original). Por tanto, el fin de la historia también ha de ser trascendente: la escatología, el perfeccionamiento ético o la revolución. Toda historia se sacraliza porque viene y va al más allá. En nuestro siglo, Spengler y Toynbee han recaído en considerar que la historia es historia sagrada. Berlin propone lo contrario: resecularizarla.

Una historia estrictamente laica excluye la idea de progreso. En efecto, sólo hay progreso si existe una meta fija a alcanzar y hacia la cual la humanidad es conducida o empujada, sea por Dios, la naturaleza, la lucha de clases o el Espíritu Objetivo. Progreso significa marcha de lo imperfecto a lo perfecto. Para ello, hace falta saber lo que es absolutamente bueno, poder situarse fuera de la historia como contingencia y acceder a la necesidad absoluta del sumo bien.

Si no hay progreso, tampoco hay etapas históricas, en el sentido mecánico de la expresión, o sea segmentos del tiempo histórico que se producen mecánicamente los unos a los otros, en sucesión necesaria. Los hombres autoproducen su historia, pero son transformados por ella y viceversa, en un vaivén dialéctico que nunca se aquieta. La historia es la cacería de esta verdad luminosa, que es, por paradoja, a la vez, eterna y jamás factible (la fórmula, una vez más, es de Vico). Por mejor decirlo, copiemos las palabras que, sobre Alejandro Herzen, el escritor ruso del siglo XIX, dice Berlin: «Creyó que el día y la hora eran fines en sí mismos, no medios para otro día u otra experiencia. Creyó que los fines remotos eran un sueño, que la fe en ellos era una ilusión fatal; que sacrificar el presente o el inmediato y previsible futuro a esos fines distantes debe conducir siempre a formas crueles y fútiles de sacrificio humano».

La otra bestia negra y suelta de Berlin es el nacionalismo. «El nacionalismo» —son sus palabras— «no es tener conciencia del carácter nacional ni enorgullecerse de él. Es el convencimiento de la misión única de una nación, que se considera intrínsecamente superior a los objetivos o atributos de todo lo exterior a ella». La necesidad de pertenecer a un grupo, el complejo cultural del *Volkgeist*, la sociedad concebida como un organismo, la nación como pueblo en armas, la cultura nacional como inmanencia no comprensible por los extraños al grupo y, por fin, el sujeto como parte del conjunto y no como individuo, son los síntomas de toda ideología nacionalista. Como se ve, nada más alejado de una visión pluralista y convivencial de la sociedad.

Sin embargo, Berlin tiene su *zona nacional*, que es el nacionalismo judío. La identidad judía es una fijeza, no religiosa ni racial, que se caracteriza por la actividad del perseguidor: es el antisemita quien define al judío.



En respuesta a los nacionalismos con patria (lugar del padre, tierra de sepultura para los ancestros, espacio vital del pueblo, etc.) los judíos configuran un nacionalismo apátrida.

No obstante no ser una raza, los judíos de Berlin, como los de Moses Hess (un sionista comunista del siglo XIX), tienen cierto genio racial. Por ejemplo: a los judíos corresponde la invención del socialismo, religión de la unidad de la creación, sin distinción de castas ni de clases. Berlin se equivoca, según me parece: el judaísmo, como todas las religiones semíticas, propone una religión de Estado, ya que éste es la forma política del pacto entre Dios y el pueblo escogido. Que Berlin atribuya a razones misteriosas la «resurrección judía» (la omnipotencia de los judíos como pueblo, que les permite ser perseguidos y derrotados pero jamás aniquilados) forma parte de esta escatología de la Alianza. Aún más: Hess, para Berlin, es «un profeta genuino de nuestros días». ¿Qué de la inexistencia de profecías en la historia? ¿Y qué de la eternidad de las naciones, tan combatida por Berlin, pero aceptada en el caso de los judíos: todo internacionalismo existe para unir naciones, no para abolirlas?

Renuente a identificarse del todo con la sociedad donde vive, el judío de Berlin conserva esta diferencia que no puede eliminarse ni siquiera con la conversión. No se puede llegar a ser judío; tampoco se puede dejar de serlo. Todos los hombres devienen: los judíos son. «Todos los judíos que son del todo conscientes de su identidad como judíos están empapados de historia». Cabe preguntar a Berlin si hay algún ser humano que no esté empapado de historia. ¿O serán los judíos distintos de los humanos? Sólo así se entiende que un judío converso y aún descendiente de conversos, siga portándose como judío, a su pesar y al de sus antepasados. El ejemplo puede ser Marx o Heine. Cuando se niegan a reconocerse como judíos (Marx, por escrito, sólo lo hizo una vez y escribió feroces páginas de censura contra el prototipo de judío explotador y especulador financiero) actúan como judíos que intentan disimularse y, si critican al judaísmo, lo hacen poniendo en escena el odio del judío contra sí mismo, o sea un rasgo de carácter típicamente judío, el *Selbst-Hasse*. Es decir: no pueden dejar de ser judíos, por más que quieran. ¿Cabe mayor fe en la permanencia racial y el espíritu del pueblo?

En cualquier caso, hay que agradecer a Berlin, como a todo intelectual, la puesta en escena de sus contradicciones. Al fin y al cabo, pensar es contradecir(se). También se agradece la conclusión ética de su tarea como historiador de las ideas. El pensamiento ético, en efecto, arraiga en la historia porque es el examen de las relaciones mutuas entre los hombres y los valores que manejan. La filosofía política es su aplicación a la sociedad. La teoría política deviene una rama de la filosofía moral, pues la política apli-

ca ideas morales. Bien: si no hay progreso, al menos hay la posibilidad de la autocrítica moral de los hombres, que sólo puede cumplirse en y a través de la historia. La tarea del historiador es explicitar esta autocrítica. No es que los hombres vayan a mejorarse, ni siquiera a empeorarse con todo esto, pero sí podrán (podremos) no cometer los mismos pecados de quienes ya vivieron su historia.

Blas Matamoro

Bibliografía

ISAIAH BERLIN: *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas,* traducción de José Manuel Álvarez Flórez, prólogo de Salvador Giner, Península, Barcelona, 1992.

———: *Libertad y necesidad en la historia,* traducción de Julio Bayón, Revista de Occidente, Madrid, 1974.

———: *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas,* traducción de Hero Rodríguez Toro, FCE, México, 1983.

EDWARD HALLET CARR: *¿Qué es la historia?,* traducción de Joaquín Romero Maura, Seix Barral, Barcelona, 1966.



Ars oblivionis (Arte del olvido)

El texto que aparece a continuación está extraído de lo que fue un contexto particular: las sesiones que en marzo de 1994 conmemoraron en la ciudad de Segovia los quinientos años de existencia de ese texto particular, paradigma de todo documento diplomático, que fue el Tratado de Tordesillas.

Con ese motivo de fondo, fue concebida una mesa singular en torno a las **Bibliotecas imaginarias.** Los convocados a ese encuentro eran: Luis Alberto de Cuenca, Blas Matamoro, José Luis Puerto y Fernando R. de la Flor. El evocado, naturalmente: Jorge Luis Borges, y ello a través de su figura mediadora: María Kodama.

El autor de esta reflexión sobre un hipotético «arte del olvido» no ha creído conveniente eliminar del texto que hoy presenta a los lectores de *Cuadernos* esta contingencia arriba consignada. Permanece en él, pues, su carácter de conferencia —mejor de *intervención*— bajo el que primitivamente fue concebido.

La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres.
Mallarmé

La convocatoria que nos reúne, la causa última o primera, si se quiere, de la presencia de escritores en castellano en este centenario del Tratado de Tordesillas, es la del homenaje explícito a la cultura escrita, al texto, incluso en su versión más estrictamente oficialista, pues, que conmemoramos una firma, una signatura, un texto diplomático, sin concesión alguna, que se sepa, en el terreno de lo imaginario. Ese texto instrumental, ese, en propiedad, *tratado,* tiene su contrafigura, sin embargo, en otros terrenos de la escritura. Se prolonga o halla su eco en el espacio de esos otros textos a los que llamamos «literatura» y hacia los cuales manifestamos aquí, públicamente, nuestra servidumbre.

Conmemoramos, pues, una pieza diplomática al tiempo que su eco sutil en otros registros del idioma. Hacemos explícita, con nuestra presencia aquí, la idea del poeta áulico Acuña respecto a que el imperio ha ido acompañado siempre por la pluma; y, en efecto, sucede que los instrumentos que

configuran y estructuran el poder, se hallan siempre acompañados por un dispositivo de textos cuya función virtual tal vez sea la de prolongar ese dominio hacia un espacio intangible, el reino de lo imaginario.

Es claro: en torno a la construcción de las duras realidades políticas, han coagulado los escritos de ficción, como cobertura simbólica sin la cual el horizonte material carecería de espesor y aun de sentido. Cada palabra en un uso comercial o político ha ido acompañada de otras palabras que expresaban las realidades de los mundos personales, las grandes construcciones del imaginario. La «lengua es la compañera del imperio», sin duda, y todo nos induce a pensar hoy que el texto (no importa si dirigido a la esfera de la sublimación y el ensueño o, por el contrario, enderezado a una función fática y promocional de la acción) es la expresión misma del dominio y del señorío que una cultura ejerce sobre las condiciones materiales.

Esto, que es una evidencia, se hace por demás explícito en esta conmemoración singular, donde nosotros, los letrados, nos unimos ya sin fronteras ni distinciones para el homenaje a las escrituras, también sin distinción, reconociéndonos en el gran trabajo colonizador de la letra, constatando que la escritura es el peón de brega en el gigantesco trabajo de dominación de un mundo a través del proceso racionalizador.

En estas condiciones, y aun a pesar de encontrarme en el tiempo de las congratulaciones, conmovido como estoy por la herencia recibida —por su calidad y su antigüedad misma—, se me permitirá que aproveche esta ocasión para arrojar un poco de sombras en esto que presumo va a ser un homenaje a la discursividad de la escritura, un ritual sacralizador más en torno a la letra, una afirmación rotunda de su papel como colonizador simbólico de una realidad exterior (y, como veremos, también interior), que antes de su consignación permanecía irreductible y salvaje.

Se me permitirá, pues —pero eso sólo será un segundo «tiempo» de mi argumento general—, que repase una dirección escasamente transitada y diametralmente opuesta a aquella que constituye la que nuestra misma colaboración en este proyecto defiende.

Lo haré sin salirme de las propias tradiciones que vertebran nuestro mundo ideológico, el del humanismo occidental. Pues no nos es preciso acudir a los bárbaros para derribar el ídolo de la escritura, ni sólo convocar el fantasma de la quema de libros en la noche del 10 de mayo de 1933 en la Plaza de la Ópera de Berlín, donde como es sabido fueron quemados los libros de veinte mil autores, ni, por supuesto, evocar sólo la autoridad salvaje de aquel Eróstrato biblicida que entró en la historia precisamente por haber destruido todo testimonio escrito. Antes bien, es desde el seno del propio dispositivo de cultura que nos alimenta, de donde sin duda han partido los ataques más virulentos al reinado del libro, a la preeminencia del



texto, a la expansión de la palabra escrita, como bien sabían el cura y el barbero manchegos que realizaron el famoso e inclemente escrutinio en la librería de un caballero a finales del siglo XVI, y a los cuales yo querría reivindicar, sin olvidarme de la señora ama y la sobrina que azuzaron ese fuego de cuyas depurativas llamas nada parecemos haber aprendido.

Ama y sobrina, cuya reconocida inquina al libro les lleva a levantar, en el dominio singular de la aldea manchega, un espacio no menos mítico que aquel que hoy evocamos; así, frente a la biblioteca imaginaria, habremos de empezar a considerar la existencia de una biblioteca tachada, de una biblioteca negada: de la *biblioteca tapiada,* en fin.

Pero no cumpliría con verdad mi compromiso dialéctico de encontrar una alternativa a la biblioteca imaginaria, si antes de expresar a través de otros la desconfianza y decepción que a pesar de todo me producen las letras —tanto si son bellas letras, cuanto más si no lo son en absoluto—, no organizara y propusiera un intento de reflexión en torno a lo que es la idea general que hoy nos convoca a encontrar un sentido a la cultura en tanto que cultura escrita: es decir mostrar la escritura en su más alto grado concebible, el texto en su mayor apoteosis, la letra en lo que sería su más grande y triunfal tarea de posesión del alma humana.

Todas esas empresas se acogen en ese sintagma precioso y preciso que nos llama a establecer un campo de reflexión: *la biblioteca imaginaria.*

En su inmediatez, la propuesta diseña casi el espacio de una utopía: la de que en las bibliotecas imaginarias el texto ha cumplido su máxima órbita: ha sido internalizado. La relación exterior, cede pues o se mitiga: el libro objeto físico desaparece en su materialidad, para triunfar en su esencia, puesto que ha sido somatizado, memorizado, literalmente introducido en el cerebro. He aquí el fondo singular de lo que se nos propone cuando de reinado inmaterial del texto en nosotros se habla.

No cabe pensar una metáfora más grande del poder de la letra, si no es pensarla inmaterial y a salvo de toda censura, a todo atentado del olvido, habitando al modo superior de los fluidos los anchos receptáculos del imaginario humano. Claro que ese proceso triunfador de la letra hasta llegar a estas regiones ha pasado por estaciones dolorosas. No toda la mitología del texto nos remite a esa versión tranquilizadora que fue *Fahrenheit 451,* donde los hombres virtuosos memorizan los libros que los perversos quieren destruir.

No deseo ser un aguafiestas, pero los detentadores de las letras, si se quiere aquellos que las aman, han atendido tanto a memorizarlas, como también a imponerlas a sangre y fuego sobre quienes no las respetaban porque no las reconocían como significación. El depósito de la historia nos provee aquí de un testimonio, extremo claro, pero elocuente también para

afirmar insidiosamente la realidad última de lo que aquí quiero hoy contribuir a poner en evidencia, a saber: que la letra puede no ser, después de todo, buena, entre otras cosas porque a veces han entrado con sangre, como reconocía Vasco de Quiroga cuando escribía al Consejo de Indias sobre el cuerpo del esclavo:

> Los hierran en las caras por tales esclavos y se las aran y escriben con los letreros de los nombres de cuantos los van comprando... Y algunos hay que tienen tres o cuatro letreros, de manera que la cara del hombre que fue criado a imagen de Dios, se ha tornado en esta tierra, por nuestros pecados, papel.

Pero dejemos ese mundo sucio de imposición y dominio que actúa como una perversión del propio sistema, como una criatura malvada de las fuerzas altruistas que conducen en la versión virtuosa el proceso civilizador, pues, en efecto, todo aboga en la cultura humanística y en las renovadas tradiciones hijas del enciclopedismo y la Ilustración por esta internalización y profundización del papel de la escritura; de la lecto-escritura, si se quiere, para no establecer distinciones en lo que es un mismo proceso simbolizante.

Terminaré, lo prevengo, atacando con las palabras de otros los libros, la escritura, el proceso mismo de trasmutación simbólica que lleva a alguien a la palabra en calidad de escritor o de lector, pero antes debo analizar esta figura de máximo prestigio que es, una vez más, la biblioteca imaginaria.

Es preciso el pensar cómo se ha ido articulando y definiendo este concepto sofisticado; proceso para el cual ha sido necesario ante todo que los ojos, el ojo, la mirada, diera un giro de ciento ochenta grados y pasara de ver el exterior a dirigirse al interior mismo. Pues esto es la biblioteca imaginaria: la biblioteca del interior, el texto somatizado, la letra hecha carne. Tan así, que puesto en ella el lector imaginario no podrá precisar de qué momento, a qué tiempo pertenece lo que en ella aparece depositado y si fue su propia conciencia la que allí lo depositó; paradoja de las tinieblas en que se mueve este concepto que alcanzó a ser expresada por un Flaubert cuando dice encontrar sus orígenes en el libro que sabía de memoria *antes* de saber leer: el *Quijote*. Biblioteca, pues, en buena medida preexistente, heredada, cerrada, como aconsejaban los clásicos, mas no en anaqueles, ni estanterías, sino en lo profundo del *arca pectoris*, pues que no se trata ya de un reino de papel, sino de un universo inmaterial e invisible.

El proceso que evocamos tiene mucho que ver en su física con la figura de una mirada interior que se desplaza en un espacio quimérico, donde va encotrando el depósito de todo lo allí guardado en su día. La metáfora fue desarrollada en el pasado y el alma en ella pasa a convertirse en almario; depósito interior de una conciencia que ha robado a la lectura su verdad.



La imagen así configurada designa una tecnología sofisticada de la conciencia y, dicho sea de paso, una tecnología sofisticada de la estructura de la visión, de su fisiología misma, considerada ésta aun en sus aspectos más superficiales. Una observación sobre esta microfísica a la que el ojo se entrega, nos servirá para poner en evidencia esto, pues el hombre se distingue de muchos animales precisamente por la existencia de un fragma que le permite el cerrarse al mundo, o por mejor decir: el abrirse hacia su teatro interior, esté o no lleno de letras.

Ya Aristóteles coincidía en esta importancia simbólica que alcanza este epitelio, que puede cerrar el camino al rayo visual, encaminándolo hacia una ignota interioridad, cuando escribía en su *De anima* que el hombre es ese animal con párpado, especie de élitro o membrana tegumentaria *(phragma)* que sirve para proteger al ojo, pero sobre todo que permite, a intervalos, encerrarse en la noche del pensamiento interior y del sueño. El hombre, en definitiva, es ese animal que puede bajar el *phragma*, es decir, limitar y aun suprimir a libertad la vista exterior para mejor recordar, aprender y someterse así al régimen de sus visiones.

Sin fragma, sin poderse refugiar en las tinieblas de un cerebro concebido como depósito o sede, no existen, es claro, las bibliotecas imaginarias.

Pero las bibliotecas imaginarias no son tampoco posibles sin el concurso de la memoria. Pues la biblioteca imaginaria se escribe e inscribe en ese vasto espacio inmaterial. Yo en esto de la memoria no reconozco una observación más sensible y abierta a la verdad que la que en su día hizo el humanista Juan de Aranda en sus *Lugares comunes de conceptos*, cuando escribía: «la memoria es un escribiente que vive y trabaja dentro del hombre». Se reconocerá la precisión de esta definición, cuando de bibliotecas imaginarias se trata. Las bibliotecas imaginarias son siempre las bibliotecas mnemotécnicas, las que han sobrevivido preservadas en una estructura de recuerdo, que ha sido configurada en numerosas ocasiones al modo de un edificio del que habla un retórico del XVI, Hebrera y Esmir, cuando desarrolla una topología fantasmática de este lugar de los libros, en donde nos dice que para guardar las memorias del saber es preciso construir mentalmente un palacio en el cual abramos habitaciones y espacios para meter en ellas las selecciones en que se descompone nuestra ciencia; dominios especializados para la jurisprudencia, para la teología, para la historia natural y la mitología... De nuevo el interior como *sede*, campo o extensión infinita donde albergar el vasto trabajo humano de la fantasía.

Deseo recordar explícitamente para lo que luego se habrá de ver, que la biblioteca imaginaria es el producto mismo de los procesos de educación humanista, está basada en el prestigio todopoderoso que la memorización y la creencia en una articulación topológica de la fantasía —el *aula ingenti*

memoriae— alcanzó en el paso de las culturas orales a las culturas escritas. El más brillante ejemplo que tenemos en nuestra tradición de libro mental —de libro escrito *en* la mente— es el *Cántico espiritual* que San Juan de la Cruz tuvo que escribir en prisión, y ello sin pluma ni papel, *inscrito* sólo en su poderoso imaginario. Imaginario, por cierto, construido pacientemente en las sesiones de lógica, retórica y mnemotecnia que recibió en la universidad de Salamanca.

En las formas en que hoy la conocemos o aludimos a ella, la biblioteca imaginaria es producto de la imprenta, pues la imprenta extendió las tecnologías, los modos de interacción con la letra, los ofreció en el seno de procesos de masificación que hoy culminan aquí entre nosotros, todos concelebrantes del mismo ritual sacralizador, todos dotados ya de nuestras propias, personales bibliotecas imaginarias, dotados de un pensamiento que adopta la disposición de un libro, del mismo modo como nuestros modos de imaginación plástica adoptan las virtualidades técnicas inventadas para la reproducción de la imagen, en la fotografía y el cinematógrafo. El proyecto racionalizador llega en esta figura del «libro mental» (o de la mente convertida finalmente en una suerte de biblioteca) al cumplimiento último de su utopía.

Y de ello se nos pide que hablemos en esta mesa.

La biblioteca imaginaria es la culminación del poder de la palabra escrita, su expresión como hemos dicho más completa y acabada en nosotros, los alfabetizados, los que tal vez tengamos por alma un pergamino, aquellos a los que Juvenal en su *Sátira* se refiere como a quienes les gusta «empalidecer con nocturnos libros».

En todo caso, el caso supone el triunfo de un modo de entender el mundo; pero mucho más esta construcción revela un modo peculiar de oponerse a las solicitaciones de la realidad; se trata de una defensa de los *spiritualia,* mediante el rechazo expreso de los *realia* y *corporalia,* y quiero reseñar que este modo configure tal vez su versión más positiva, pues en realidad la biblioteca imaginaria significa sin romanticismos la penetración, la violación que una cierta representación del mundo ejerce en nosotros.

No quisiera ponerme dramático, desde luego, pero hemos de pensar que esta biblioteca imaginaria es la culminación y la expresión misma de un sueño enciclopedista del que ya Fausto despertó hace siglos.

No es desde luego la acumulación de los libros —y aquí empieza mi argumento fuerte, mi antibiblioteca imaginaria o, mucho menos, real—; no es su penetración intelectual, su recuerdo constante, su pertenencia en calidad de fantasma o como infolio envejecido en el fondo de los anaqueles, lo que es susceptible de suministrar la felicidad, el conocimiento, la sabiduría, el dominio simbólico del mundo.



Si ciertos autores, queridos naturalmente por nosotros, han podido pensar el paraíso bajo la forma de una biblioteca, no podemos ocultarnos por más tiempo que otros han sido el infierno mismo el que han descrito, figurado, al modo ominoso de un almacén interminable de libros.

Un discurso admonitorio de Baños de Velasco dirigido al rey coleccionista y bibliógrafo que fue Felipe II, le advertía prudentemente sobre la necesidad que tiene el príncipe de estrechar sus librerías a sólo un puñado de escasos autores. La cordura de un rey dependía entonces de ello. ¿Y de qué puede hoy depender la nuestra?

Como se va viendo o, en todo caso, como se puede comenzar a sospechar, la vastedad del espacio librario, la bibliolatría, el culto hiperdúlico que el libro recibe, no siempre y no necesariamente ha constituido un ideal. Una escucha atenta nos persuadirá de que el *biblioclasmo* (o cansancio y decepción que la cultura escrita produce en nosotros) forma parte constitutiva —es en realidad, el último eslabón— en la formación del leal hombre de saber.

La verdad de este pensamiento que aspira a desalojar de sí el reinado de la letra, resuena aquí y allá en el interior mismo de las obras que por paradoja pura más lo avalan y contribuyen a su cierta perpetuación. Al biblioclasmo se llega en todo caso por lectura difractada, por signos imprecisos, por estrategias melancólicas que son el envés estricto de lo que nos encanta; oxímoron que pone pesar en el placer; amanecer de una post-escena ya sin libro, a la que pese a todo el propio libro nos ha conducido.

Y en ese terreno de la apertura hacia una verdad biblioclástica, ¿cómo no advertir un matiz de nostalgia en Baltasar Gracián cuando dice en *El Criticón* que «media vida es candela» o, si se desea una formulación más desiderativa, más explícita, ¿qué sentido —sino ese mismo que postulamos— conceder al lema que Boschius acuña para el emblema DLVII de su *Symbolographia,* aquel que nos desea:

«MENOS LUZ, [pero] MÁS VIDA.»

Temor a la candela; decepción de la luz, que puede terminar siendo el cuarto jinete que trae un apocalipsis personal:

> La espada, el oro, la copa y la candela
> por diversos caminos dan la muerte.

Los filósofos escépticos españoles, tal que Francisco Sánchez, reflexionarán amargamente sobre la inanidad de lo que supone una vida centrada en el estudio, en la lectura:

«Así pues —escribe aquél en su *Que nada se sabe*— si un joven quiere saber algo, es preciso que estudie permanentemente, que lea todo lo que se ha dicho y lo confronte con las cosas mediante el experimento hasta

el final de su vida. ¿Hay algo más mísero que este género de vida? ¿Algo más infeliz? Pero, ¿por qué he dicho "género de vida"? Más bien es un género de muerte.»

Pero es que también la misma decepción del tipo de saber con que los libros nos seducen y nos gastan, contribuye a la creación de un argumento teórico presente en una cierta tradición que, soterrada, ocupa el espacio entero de la historia. Habremos de considerar, para ese caso, que lo buscado y pretendido, los objetos de deseo, están siempre fuera de la propia escena de representación, y a los efectos esto es un libro; un efecto de *representación, un escenario.* Si un libro habla de un arroyo y de una hoja, ni la hoja ni el arroyo estarán nunca en sus letras evocadoras. El referente, como nos han dicho los semiólogos, está ausente por completo del lenguaje que aparece cerrado sobre sí mismo y sin conexión alguna con las cosas del mundo.

Las letras —o al menos su metonimia: las negras tintas— lo que designan es el trabajo de la melancolía, el duelo y la vigilia del mundo. No hay representación virtual de la *atra bilis,* de la negra tinta de la melancolía, en donde el tintero y la pluma de cañón gastado por el uso no se encuentre arrojada en los suelos. El mismo ángel de la melancolía de Durero parece haber llevado a cabo esa operación transustanciadora de la que Starobinski nos dirá que toda su alquimia consiste en convertir el agua de la esperanza en tinta de estudio. Escribir —leer— es formar sobre la página en blanco los signos visibles de una esperanza oscurecida; es acuñar ausencia de porvenir; es transformar, finalmente, la imposibilidad de vivir en posibilidad de decir.

¿En esas condiciones de verdad, puede extrañarnos que la figura máxima del culto al libro pueda empezar a ser su negación misma?

Negación, en efecto —o si lo queréis en palabras de antiguo fulgor: biblioclasmo—, que lleva a Fausto a acordarse y suspirar por los ratos no empleados en los prados, cuando por loca paradoja y ceguedad se preguntaba en los libros por la realidad natural de esos mismos prados; suspirar también por una visión directa de la luna, cuando ya era incapaz de verla con sus gastados ojos, en el escondrijo tenebroso de su estudio, perdón, de su biblioteca, tan real como imaginaria;

«¡Ah! —exclamaba entonces, dirigiéndose a ella, a la luna real— ¡Ah! si a tu dulce claridad pudiera al menos vagar por las alturas montañosas o cernerme con los espíritus en derredor de las grutas del monte, moverme en las praderas a los rayos de tu pálida luz, y libre de toda densa humareda del saber, bañarme sano en tu rocío!»

«Lejos de toda densa humareda del saber...». Lejos, pues, de los libros, liberado entonces de las bibliotecas, ajeno y renacido para un mundo sin



mediaciones, donde el cuerpo goce y la piel respire, no por procuración de la fantasía, sino por directa y evidente conexión de la fábrica corporal con la cosa, ése es más que cualquier otro consuelo la imagen misma del goce humano.

Es tan verdadera esta aspiración a derruir el reinado de la letra, que una cierta hermenéutica barroca, rizando el rizo, propondrá la adquisición de una técnica mental que nos procure el olvido de las letras aprendidas. Última figura del estudio y de la lectura: aprender un saber que nos lleve a olvidar lo que sabemos. *Ars oblivionis,* pues. Arte (útil) del olvido, por la que Umberto Eco se ha preguntado en nuestros días y de la que irónicamente ha dicho que se perfila como una ciencia para el futuro. Y ciertamente la vamos a necesitar.

Así que frente a esta figura de prestigio que es la memoria del letrado atestada de citas y razonamientos, llena de palabras ajenas, y de recuerdos de bellas páginas no vividas, se alza siempre la poderosa nostalgia a que nos convoca, precisamente a nosotros, los infaustos y fatuos, al biblioclasmo. Es decir, a la renuncia al libro, a la aversión hacia la letra impresa, cuyo volumen incontinente y proliferación monstruosa es la imagen misma del cáncer espiritual, de la metástasis de la vida interior que afecta al sujeto contemporáneo.

Renuncia del saber en el leer que, al menos en su versión profana afectó a ciertos Padres de la Iglesia. Decepción y peligro de los libros, entendidos como «obra de las tinieblas», que la acreditada leyenda cristiana transmite.

Premonición en ello de que el libro en modo alguno entrará en el paraíso y con él, su lector tampoco. Al menos ese sueño profético tuvo San Jerónimo, cuando se vio presente en las puertas del cielo y un ángel le preguntó qué era él, y una vez que respondió que «cristiano», el ángel flamígero le arrojaba del lado de los justos gritándole: «mentira, tú no eres un cristiano, tú eres un ciceroniano».

Por otro lado, en el lado de esta leyenda cristiana de la escritura, qué pocas consecuencias en el plano simbólico se han extraído de esa única escena neotestamentaria en que Cristo es descrito escribiendo; pero en realidad, no escribe, sino juega sólo con un palo garabateando signos en la arena; trazos que, suprema lección, no llegan a nuestra mirada. Texto borrado, circuido al tiempo que es escrito, en premonición de lo que hoy llamamos la «página negra».

Y es que, como escribe San Juan, la letra mata; sólo el espíritu, pues, vive.

Hay una iconografía patética de todo esto, una puesta en representación del bibliolatra, incluso del actual, que habréis de reconocer conmigo, pues afecta al modo mismo en que a las gentes de la letra nos gusta hoy poner-

nos en representación (con poca conciencia de lo que esa escena compuesta en verdad da en significar).

Hablo de esas fotos de solapa o de reseña donde el intelectual ha sido sorprendido en su madriguera y posa de frente, la mirada alienada en una interioridad extraviada y remota, que atestigua que el sujeto es presa de una lectura interior de la que no es capaz de emerger hacía la realidad que le reclama, mientras a su espalda los rimeros de libros polvorientos se desploman siempre sobre mesas, sillas, en ocasiones camas; y es posible comprobar cómo hasta lavabos y bidés, pues la biblioteca coloniza con entusiasmo hoy el campo de la higiene íntima, y hay motivos muy serios para asegurar que es la lectura la causante directa del estreñimiento que según estadísticas nos aflige como clase, como grupo humano sediento siempre por asimilar, y olvidadizo en todo en cuanto supone la eliminación y el consentimiento hacia una propia pérdida.

Podría pensarse que esta iconografía es contemporánea, ha surgido al paso de nuestra historia moderna, de la sujeción al peso del discurso. En realidad, estaba fijada desde hace siglos: la caverna donde Fausto sueña con Margarita mientras las polillas roen los libros que han sido su alimento, no se ha modificado sustancialmente y la única novedad en ellas no será sino la computadora y el fax, pero ¿qué hacen estos medios sino extender más el campo de la letra, hacer más inmaterial, más mental, más *imaginaria* su existencia?

Sin embargo, la bóveda bajo la que Fausto se presenta como tristísimo lecto-escritor conserva todavía el prestigio sagrado que le concede la similar disposición que presentan los *studiolos* de los Padres de la Iglesia, empezando por el primero de ellos, San Jerónimo. Ése es todavía el espacio de la ciencia que ¡ay dolor y desesperación del estudioso! debe apartarse de la vida para conocer algo de la vida misma.

Para comprender hasta qué punto ese mismo estudio es sin embargo el lugar donde acontece la tragedia moderna, la falta y pérdida de sentido, hay que trasladarse a esas explícitas interpretaciones plásticas que de la biblioteca todavía sin tapiar por la intervención de la mujer del caballero manchego hizo Gustavo Doré. Allí la biblioteca, ya sin distinción entre la real y la imaginaria, circunscribe un territorio que habremos de reconocer como de la locura y de la pesadilla. Lugar o figura ésta donde acontece el «pasar de las noches de claro en claro y de los días de turbio en turbio».

Este «lugar de la escritura», este escenario del saber ha sido representado en el espacio plástico bajo unos tintes sombríos. En la segunda década del siglo XVII, coincidiendo con el momento más álgido en la expansión del comercio de libros en Europa, un tema domina la pintura: la naturaleza muerta, la *vanitas*, el *Still life* con libro. Numerosas cosas se dan a ver



en estos óleos alegóricos, cuyo enunciado más evidente es la existencia de una crítica metafísica de la erudición libresca. El libro como prueba de inmortalidad irrisoria, se deshace sobre la mesa en *pendant* estricto con la dureza calcárea de la calavera, la cual como es sabido —suprema irrisión— carece de ojos.

Es cuando el libro abarrota el mundo; en el momento mismo en que el sistema capitalista lo rebaja a la condición democrática de baratija fatua, cuando estas visiones biblioclastas son retomadas por la vieja casta intelectual que vive en medio de la inseguridad el proceso de transformación en la adquisición de las fuentes del saber y del entendimiento. Y hoy nos ponemos a la escucha de este mensaje que dicta la decepción del libro, el cansancio mortal, producido en hombres de la talla agonista de un Miguel de Mañara y que es el resultado final de la fruición que su consulta produce.

«Ya tenemos un enorme caos y una confusión de libros —escribe Burton, el teórico del humor melancólico—. Nos van a aplastar, nos duelen los ojos de leer y los dedos de pasar páginas.»

En consonancia con esta prédica apocalíptica —pero cumplida—, las *vanitas* barrocas, los cuadros de naturaleza muerta con libro, tipo *El sueño del caballero* de Pereda, nos ofrecen a la mirada el libro caduco y manoseado: emblema mismo de la repulsión, al tiempo que divisa de lo que alcanza a ser la expresión de lo efímero en lo humano: la pluma desbastada y maltrecha; el reloj bloqueando sus últimas horas, mientras un pabilo tembloroso parece haber sido tocado ya por el soplo del ángel de las Postrimerías, situado fuera de campo.

Pero si quisiéramos convocar por último, sintetizándola, la expresión misma de cuanto bajo la animadversión hacia el libro ha sido producido en nuestro mundo, tendríamos que dirigirnos hacia ese pintor admirable de todas las derrotas de la utopía. Arcimboldo, el maestro, en esa figura cumbre de la expresión barroca que es la anamorfosis, compone con libros —en conceptuosa paradoja— la máxima requisitoria contra el reino de los libros y de sus servidores.

Llamaría pues su atención hacia evocar en su memoria visual (de modo que yo ya no propongo un argumento, sino sólo la consideración de una *figura*) una lúgubre representación: aquella que Arcimboldo hiciera de la figura del bibliotecario en el cuadro de hacia 1566, donde un rimero de libros siluetea la imagen de un hombre; hombre —ahora lo vemos— cuyas heladas narices son las hojas, cuyo irrisorio birrete académico es un libro abierto, en cuyo pecho sólo alienta la verdad congelada de una página tipografiada.

Patética imagen del intelectual, que en su desamparo ontológico tiene un último gesto de humanidad irónica: el de agarrar con sus dedos, com-

puestos por señaladores, una cortinilla que echarse sobre los desamparados lomos (naturalmente lomos de libro).

Y es que leer y escribir termina helando los huesos. Cervantes decía: «Las letras llevan a los hombres al brasero y a las mujeres a la casa llana.»

Fernando R. de la Flor

Amadis de gaula.

Los quatro libros de Ama
dis de gaula nueuamen-
te impressos z hystoria
dos en Seuilla.

Portada de *Amadís de Gaula* (Libros I-IV) (Sevilla, Juan Cromberger, 1535)



Cuatro aproximaciones a la obra de Andrés Trapiello*

1) Las novelas

A. *La tinta simpática*

Al igual que en el cuento de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el punto de partida de *La tinta simpática* es la irrupción de una imagen en la vida real. Sólo que esta imagen inesperada no alude a un mundo alternativo, sino al enigma de la existencia de Giulio Corso: «Tuvo la sensación de haberse dado de bruces con el otro que uno anda buscando toda la vida» (TS,18). «La vida tiene siempre una figura, que se ofrece en una visión, en una intuición», ha escrito María Zambrano[1], mientras que Proust afirma que depende sólo del azar el que, antes de morir, todo lo vivido se nos restituya en su sentido más profundo, oculto en el objeto más insospechado: «Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca»[2]. De ahí que *La tinta simpática* se inicie también con un sueño que acompaña al cumpleaños del protagonista anciano: un presentimiento de revelación parece iluminar retroactivamente, en el mismo momento de su celebración, una vida ya casi concluida.

El sueño de Giulio Corso no sólo refuerza el cariz revelador de la imagen sorpresiva en torno a la que gira toda la novela, sino que subraya además su carácter críptico. La irreconocibilidad del sueño expresa el sentido profundo de la vida en cuanto diferencia entre la trama aparente y la trama oculta de los hechos: esa maraña de conexiones secretas que constituye

* *Las obras de Andrés Trapiello aparecen citadas en este trabajo conforme a las siguientes siglas:*
TS = *La tinta simpática* (Barcelona: Seix Barral, 1988). BF = *El buque fantasma* (Barcelona: Plaza & Janés, 1992). T = *Las tradiciones (1979-1988)* (Granada: Editorial Comares/La Veleta, 1991). GE = *El gato encerrado* (Valencia: Pre-Textos, 1990). LSF = *Locuras sin fundamento* (Valencia: Pre-Textos, 1993). CTG = *Clásicos de traje gris (1978-1990)* (Albacete: Ediciones de la Diputación, 1990).

[1] *María Zambrano,* Hacia un saber sobre el alma *(Buenos Aires: Losada, 1950), pág. 70.*

[2] *Marcel Proust,* En busca del tiempo perdido, *traducción de Pedro Salinas y José María Quiroga Pla (Barce-*



el destino y que, según Benjamim[3], se prestaría a ser captada intuitivamente en una especie de huidizo esquema gráfico: «Tal vez no somos más que una vida escrita con tinta simpática, entre renglones que todos pueden ver, hasta que un día la llama que creíamos extinguida va sacando datos, fechas, intenciones, afectos que nadie, ni nosotros mismos, sospechaba» (TS, 148).

El doble registro de la misteriosa imagen con que se topa Corso al principio de la novela responde a la opacidad de la propia vida, y a la aparente posibilidad de desentrañarla gracias a una revelación inesperada. Se trata de un cuadro que se le atribuye. El cuadro (que representa a una muchacha sentada en un jardín con un libro en la mano) no consigue reconocerlo como propio, pero el hecho de que aparezca fotografiado le lleva a interesarse en él: le empuja a admitir que pudiera haber olvidado la circunstancia (el lugar y la ocasión) en que lo pintó. No es una curiosidad muy distinta de la que se apodera de Barthes en las páginas de *La cámara clara:* «He recibido un día de un fotógrafo un retrato mío del que, a pesar de mis esfuerzos, me era imposible recordar dónde había sido tomado. Por más que inspeccioné la corbata y el jersey, a fin e recobrar la circunstancia en que los había tenido puestos, todo fue en vano. Y, sin embargo, *como se trataba de una fotografía,* no podía negar que yo había estado *allí* (aunque no supiera *dónde)*». Pues (concluye Barthes) «la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella representa»[4].

La tinta simpática se alimenta del afán de Giulio Corso por «hacer memoria», por autentificar un episodio inmemorable de su vida, implícito en la fotografía que ha llegado a sus manos por equivocación: «Todo el camino que había recorrido durante cincuenta años, los más de quinientos cuadros que había pintado (...) le había arrojado, por fin, a aquel pedazo de tierra prometida. Nadie se la disputaba. Para él solo... Sólo que él sabía que aquella Jerusalén no le pertenecía» (TS, 18).

El que la intersección del orden real («lo que habíamos vivido») y el orden alternativo de los hechos («lo que no pudimos vivir») se produzca fatalmente en un objeto artístico confiere a esta novela cierto aspecto anacrónico. *La tinta simpática* parece arrancar de una de esas «anécdotas del destino» que se insertan en los cuentos de Isak Dinesen conforme a una estructura de cajas chinas. Al condensar el sentido global del relato en una refinada miniatura (ballets, banquetes, teatros de marionetas o de autómatas), los protagonistas favoritos de la Dinesen, artistas del Antiguo Régimen casi siempre, representan la supervivencia del viejo cuentista: de ese narrador tradicional que Benjamin caracterizó como depositario oral de la experiencia y, en última instancia, vicario de la omnisciencia divina[5]. De ahí que *La tinta simpática* pueda considerarse en cierto modo emparentada con la gran novela bizantina de la literatura española contemporánea: *Rosa Krü-*

lona: Plaza & Janés, 2.ª ed., 1964), vol. I, pág. 45.

[3] *Al hablar del laberíntico esquema en que se le reveló el orden latente de su vida, Benjamin destaca su carácter involuntario en virtud de la fragilidad que lo equipara al sueño (y a la escritura en tinta simpática): poco después de trazarlo sobre una hoja, ésta se le extravía y es incapaz de reproducirlo, por más esfuerzos que hace: Walter Benjamin,* Berliner Chronik *(Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980), págs. 12 y 60-62.*

[4] *Roland Barthes,* La Chambre Claire. Notes sur la photographie *(París: Cahiers du Cinéma/ Gallimard/ Seuil, 1980), págs. 133-135.*

[5] *Dos de los más lúcidos comentaristas de la obra de Isak Dinesen, Hannah Arendt (en* Men in Dark Times, *New York: Harcourt, Brace and World, 1968) y Robert Langbaum (en* The Gayety of Vision, *London: Chatto & Windus, 1964), han puesto de manifiesto que, en sus cuentos, el conocimiento casi divino de las conexiones secretas de los hechos, demostrado por el narrador al repetirlos oralmente, corresponde a la capacidad de los artistas que en ellos aparecen para revelar el destino, miniaturizándolo en sus creaciones. Langbaum, además, señala que tales artistas y tales obras, al ostentar un manierismo típico del Antiguo Régimen, indican el declive en el mundo actual de la figura del cuentista tradicional, en favor de la narración escrita, lo que cuadra con la tesis de Walter Benjamin en su ensayo «El narrador»: «Der Erzähler»,*



ger de Rafael Sánchez-Mazas, pues también en esta novela de Trapiello las historias contadas por aristócratas excéntricos, las visitas a viejos palacios y jardines, el cumplimiento de rituales (como la conmemoración de la fundación de Roma), y las antigüedades y los objetos curiosos (las jaulas o el sistema de comunicación inventado por el conde Marsalino), la obra dentro de la obra, en definitiva, se ofrecen como instrumentos del destino.

Pero el hallazgo fortuito de la fotografía por Giulio Corso posee, más bien, esa «fuerza infinitamente sugestiva» que Lukács atribuye a la «hora fatal» en que transcurren los modernos cuentos de Chéjov o Joyce[6], por ejemplo: se trata de un incidente mínimo, insignificante, donde, sin embargo, regresa una encrucijada existencial, revelando el sentido de la vida como totalidad inalcanzable, como frustración ante una posibilidad irrealizada. Así, cuando en «El banquete de Babette» el general Loewenhielm se mira en el espejo antes de asistir a una cena donde volverá a ver, ya anciana, a una mujer a la que renunció en su juventud: «Podía afirmarse que había conquistado el mundo entero. Y había llegado a esto: a que el hombre maduro se volviese ahora hacia la figura joven e ingenua para preguntarle gravemente, incluso amargamente, en qué había salido ganando. En alguna parte había perdido algo». Porque (termina interrogándose): «¿Puede el total de una suma de victorias, a lo largo de muchos años y países, dar como resultado una derrota?»[7].

Pues Giulio Corso no es pintor porque, como el Cazotte de *Ehrengard* de Dinesen[8], detente el sentido de los acontecimientos, dándolo a reconocer en un artificio maravilloso. Es un artista por el mismo motivo que lo son los protagonistas de tantas novelas modernas, a partir de la Ilustración alemana: precisamente porque el sentido de la vida se le escapa. De ahí que, al no poder explicarse el cuadro reencontrado contando su historia, Giulio Corso no tenga más remedio que interpretarlo aproximativamente: pintando otro que atraviese el olvido. Para lo cual se ve obligado a errar en busca del misterioso escenario de la imagen en un viaje de retorno cuyas peripecias constituyen la novela.

Y no es extraño que el lugar pendiente de identificación sea un jardín, si se tiene en cuenta que, según Rosario Assunto[9], a través de los siglos los jardines se han considerado la meta por excelencia de la búsqueda de la felicidad perdida, ya que su aspecto de sosiego y calma contemplativa, en contraste con los espacios circundantes, suscita la ilusión de un reconocimiento positivo: se nos ofrecen como el marco de un pasado dichoso. (Muy significativamente, en el jardín adonde Giulio Corso trata de regresar hay un reloj de sol con el siguiente lema: «Sólo marco las horas apacibles»).

Existe un guión cinematográfico de Marguerite Duras y Gérard Jarlot (llevado a la pantalla por Henri Colpi), *Une aussi longue absence* (1961),

en Über Literatur *(Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1979), pág. 33.*

[6] *En* El alma y las formas, *citado por Herbert Marcuse,* Il «romanzo dell' artista» nella letteratura tedesca, *traducción de Renato Solmi (Turín: Einaudi, 1985), págs. 15-16.*

[7] *Isak Dinesen, «El banquete de Babette», en* Anécdotas del destino, *traducción de Francisco Torres Oliver (Madrid: Alfaguara, 1983), pág. 61.*

[8] *Isak Dinesen,* Ehrengard, *traducción de Javier Marías (Barcelona: Bruguera, 1984).*

[9] *Rosario Assunto,* Ontología y telelología del jardín, *traducción de Mar García Lozano (Madrid: Tecnos, 1991), págs. 35-37.*

donde, al igual que en *La tinta simpática*, un pasado irrealizado regresa por azar, propiciando un reconocimiento cuyas promesas de felicidad terminan por no cumplirse. En ambos casos lo que declara inútil la reconstrucción de la circunstancia original es el hecho de que la persona recobrada (y de quien depende la reanudación de la vida que se añora) no consigue reconocer a su vez a la persona que la ha estado buscando o que ha estado aguardando su regreso: «Le sucedía a Teresa lo que al acero. La habían sumergido en un pilón de agua cuando estaba más al rojo vivo. Eso la había templado, sí, pero a costa de enfriar su cuerpo (...) Por eso aquella palabra, aquella maravillosa palabra, ausente de ella tantos años, no terminaba de aflorar nunca a sus labios» (TS, 147).

No importa que en el guión de la Duras el mendigo que cruza la puerta de Thérèse Langlois sea realmente el esposo que un día de junio de 1944 desapareció a mano de los alemanes, ni que en la novela de Trapiello la anciana pensativa que escribe una carta interminable a Giulio Corso en el jardín semiabandonado de Orueta sea identificada por él como su amada Teresa Stoker, de la que se vio obligado a separarse en julio de 1936. El mismo acontecimiento traumático que los arrebató en la distancia o en el olvido los ha fijado en la acronía de la amnesia y ahora no son capaces de creer la anunciación de los seres queridos a quienes estaban esperando desde el fondo del tiempo: la ausencia ha sido tan larga que su visita ha llegado demasiado tarde y ya les resultan desconocidos: «Pero para entonces es siempre demasiado tarde... Porque la misma llama que saca a la luz nuestro vivir secreto, va quemando, destruyendo, lo que habíamos escrito hasta entonces a los ojos de todos. Lo que habíamos vivido desaparece por el fuego y lo que no pudimos vivir, emerge, fantasmal, errático (...) Como de ese tocón de olmo arrancado de la tierra hacía lustros, rebrotó una vara verde, recta y joven y [Corso] sintió por Teresa el mismo amor de entonces, sólo que ahora la amaba como se ama a una muerta» (págs. 148 y 147).

Siguiendo a Walter Benjamin, Harald Weinrich[10] afirma que el fruto de la narración es la sabiduría, ya que ésta se genera a medida que se va contando la historia, que a su vez implica un comentario experto de la vida. En *La tinta simpática*, en cambio, la existencia presenta un carácter problemático que suscita perplejidad en el protagonista, por lo que su sentido definitivo queda aplazado hasta el último instante de la novela, cuando emerge en el cuadro que absorbe las fuerzas finales de Giulio Corso.

Pero, además, el hecho de que tal cuadro consista en una segunda versión de la imagen del jardín perdido y recobrado por azar, indica que la moraleja de la novela es producto de una rectificación, de una revisión, que sólo puede llevarse a cabo cuando la vida está a punto de concluir:

[10] *Harald Weinrich,* Tempus, *citado por Franco Moretti en* The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture *(London: Verso, 1987), pág. 124.*



«No sólo fue a Giulio Corso a quien el destino había arrebatado una vida. También aquel cuadro estaba falto de algo. ¿De qué? De sufrimiento» (TS, 205).

El giro radical dado por la pintura de Giulio Corso, el despojamiento melancólico que se advierte en el segundo cuadro (el cuadro de la experiencia) respecto al primero (el cuadro de la inocencia), acusa la lección de desengaño que el destino le ha impartido a través de su «anécdota». La repetición fortuita de una circunstancia pasada no ha servido para reunir lo que entonces se separó, para reanudar lo que entonces quedó interrumpido, llevándolo a cumplimiento, sino para demostrar, gracias a la irreversibilidad del tiempo, la precariedad de toda posesión, la vanidad de todas las ilusiones: «En uno estaba representado todo cuanto la vida les prometía. En el otro no tanto lo que no les había dado, como lo que el pintor y la modelo conservaban de ella: azuladas huellas en una vereda que la nieve había medio borrado» (TS, 205).

B. *El buque fantasma*

En tanto que novela «de aprendizaje» o «de formación» *(Bildungsroman)*, de novela que narra, pues, un período de transición, *El buque fantasma* tiene un carácter eminentemente exento, episódico: en ella todo sucede por primera y última vez. De ahí que su acción coincida con la estancia de Martín, el protagonista, en V., la ciudad adonde llega para cursar estudios universitarios y con cuyo abandono en busca de una nueva vida se termina la obra.

El rasgo moderno de las novelas de formación consiste, como Bajtin ha señalado[11], en que en ellas el tiempo es interiorizado por el protagonista juvenil, ya que, debido a su inexperiencia, los acontecimientos no le afectan, sino que lo definen, por lo que aparece siempre en trance de cambiar, desorientado. «No sabía muy bien qué me estaba sucediendo, como tampoco tenía conciencia clara de lo que me había sucedido», es como Martín, el protagonista de *El buque fantasma,* resume su actitud ante la vida (BF, 79).

Y esta disponibilidad, esta relación esencialmente dinámica con el mundo, no sería posible si el joven a su vez no estuviera expuesto a las infinitas posibilidades que le ofrece el medio por excelencia de la modernidad: la gran urbe.

Pero la ciudad que enmarca la acción de *El buque fantasma,* «la ciudad que un día contuvo cien sueños descabellados y verdaderos» (BF, 73), muy significativamente, no es la típica capital que, como el París de *Las ilusiones perdidas* o de *La educación sentimental,* contribuye al desarrollo de un joven con la enseñanza de la decepción. Aquí la complejidad del nuevo

[11] *M.M. Bakhtin, «The* Bildungsroman», *en* Speech Genres and Other Late Essays, *translated by Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986), pág. 21.*



medio se ha encarnado en una ciudad de provincias, lo que tiene que ver con la configuración histórica de la novela.

Las novelas de formación suelen estar determinadas históricamente gracias al vínculo generacional que liga al protagonista con el círculo de sus amigos y conocidos, comunidad que se expresa en una fecha representativa de la experiencia colectiva: la revolución de 1848 para los personajes de *La educación sentimental,* la guerra contra los Estados Unidos para los de *El árbol de la ciencia* de Baroja o «el día que murió Marilyn» para la generación de la apertura española a Europa en la novela homónima de Terenci Moix.

O, en el caso que nos ocupa, el día del atentado a Carrero Blanco para los jóvenes comprometidos con la agitación estudiantil al final de la dictadura franquista. Por eso en *El buque fantasma,* V. (inicial tras la que se transparenta Valladolid) puede erigirse en el microcosmos que condensa aquella situación histórica, quizá mejor que los tradicionales escenarios de las novelas españolas de aprendizaje: Madrid (la capital del Estado) y Barcelona (la capital de la industria y la modernidad peninsular).

V. es una capital de provincia, pero que en su crecimiento desmesurado acusa todas las secuelas del «desarrollo» tan cuidadosamente planificado por el régimen: una nueva clase obrera relativamente pujante venida desde el campo a los «polígonos industriales», masificación universitaria, modernización tecnocrática, oportunismo... Y, sobre todo, la omnipresente especulación inmobiliaria que imprime a las descripciones urbanas ese tono ambiguo de lo viejo que va siendo desplazado por lo nuevo: el viejo jardín, acorralado, de la casa de Rei; los cafés tradicionales, disfrazados de *pub* o de cafetería americana; los tejares y fábricas de harinas de las afueras, arrinconados por las monótonas barriadas de bloques de ladrillo visto. Y, además, como muestra de la liquidación de uno de esos ensanches residenciales que embellecían las prósperas ciudades de la provincia española, «la única casa vieja de todo el paseo, una casa de 1910, como constaba en un rosetón esgrafiado que sobresalía del dintel del portal. Entre bloques modernos, es decir, pasados de moda, aquella casa tenía el aspecto de un viejo fortín sitiado y a punto de rendirse» (BF, 179-80).

Al ir creciendo aceleradamente sin dejar de ser todavía provinciana, V. permite al novelista conjugar una doble visión: la de una pintoresca comunidad cerrada y anacrónica, que requiere una estética costumbrista análoga a la de Bardem en *Calle Mayor* (o a la más humorística de Fellini en *I Vitelloni),* y la de un espacio propicio al cambio y la aventura y, homologable, por tanto, al de cualquier otra ciudad del mundo.

En su estudio *The Way of the World,* Franco Moretti afirma que desde finales del siglo XVIII se privilegió la novela de formación en detrimento de las novelas con protagonistas adultos. Al tratarse de un proceso evoluti-



vo, la juventud pasaba a ser la parte más significativa de la vida: «por su capacidad para *subrayar* el dinamismo y la inestabilidad modernos, la juventud se convierte en la «esencia» de la modernidad, en el signo de un mundo que busca su sentido en el *futuro* más que en el pasado»[12].

Tal aplazamiento hace que el desarrollo del protagonista no sea acumulativo. Como todo le sucede por primera vez, su aprendizaje se lleva a cabo bajo el signo de la crisis, por aproximación, estando siempre sujeto a la posibilidad de rectificar: «El caso es que, como los adivinos, también yo perseguía el conocimiento del tiempo futuro en las más breves palpitaciones de la realidad (...) Poniéndonos enfáticos, habría que decir que aquello consistió en un ensayo general para leer en el libro de la vida, ése que casi siempre resulta indescifrable, o que está en blanco» (BF, 57 y 169).

La novela de formación en sus comienzos (en el clasicismo alemán y en Jane Austen) es, según Moretti[13], constructiva: en el curso de la narración llega un momento en que la incertidumbre del futuro abierto desaparece. Los hechos terminan por coincidir con su sentido en la madurez del protagonista, cuando éste, hacia el final de la obra, abandona la deriva de la educación sentimental o intelectual por el matrimonio o el ejercicio de una profesión.

Pero, a medida que avanza el siglo XIX (y también según Moretti)[14] es frecuente que la novela de aprendizaje, en vez de concluir presentando al protagonista ya formado, incorpore la discrepancia misma entre los hechos y los ideales a fin de reflexionar irónicamente sobre la oportunidad de estos últimos: «El rasgo más típico de la ironía es su habilidad para (...) repasar acontecimientos ya terminados a una diferente luz»[15]. El narrador no considera ahora su aprendizaje una preparación para la vida, sino que lo revisa críticamente con un gesto lleno de alcance político, ya que presenta su propia desorientación juvenil como prueba de la insuficiencia de los ideales adoptados por su generación: «a todos mis viejos camaradas me gustaría redimirles, porque redimiéndoles a ellos me redimiría a mí mismo de una vida y una confusión de las que la vida misma no puede redimirnos» (BF, 98).

Mientras que gran número de las novelas de formación, por limitarse a seguir la evolución del personaje, emplean esa tercera persona a través de la cual, según Benveniste, los hechos parecen desplegarse impersonalmente, en *El buque fantasma* el narrador recurre a la primera persona para señalar la distancia irónica que separa a los hechos de su interpretación veinte años después, lejanía moral que se patentiza en su voluntad de no regresar a V.

La reflexión irónica sobre el pasado constituye, por tanto, el auténtico fruto del aprendizaje de Martín, lo único capaz de rescatar la inutilidad

[12] *Moretti,* The Way of the World, *pág. 5.*

[13] *Moretti,* The Way of the World, *págs. 22-24.*

[14] *Moretti,* The Way of the World, *págs. 177-179.*

[15] *Moretti,* The Way of the World, *pág. 121.*



de su experiencia universitaria, porque implica el reconocimiento tardío de la enseñanza de su mentora: «La verdad —decía siempre Dolly— está en las medias tintas, en los grises, en toda la amplia gama de las penumbras» (BF, 158). Pues si la ironía implica desilusión, ya que relativiza los principios mediante la demostración de su falibilidad ocasional, no cabe duda de que al narrador no le falta donde ejercerla. Sus ideales y los de sus camaradas en sus tiempos de estudiantes estaban fundamentados en una explicación absoluta de la historia y la sociedad («esas condiciones objetivas que abrían y cerraban análisis como llave maestra»; BF, 141) que, al ser invalidada por el tiempo, queda reducida a ficción, a pura materia de novela: «Si alguien quiere ver en todo ello lógica, y llamarlo así, puede hacerlo, pero habrá entrado en el terreno de la literatura fantástica (...) la fantasía pura y angelical que un día se llamó análisis científico de la historia, eso tan poco científico» (BF, 101). *El buque fantasma*, es, en definitiva, la historia de una desalienación, la historia del despertar de un sueño ideológico: «Al final uno no se relaciona con ideas y programas, sino con personas que no son ni lo que quieren ser ni lo que pueden ser, sino lo que la vida les va dejando ser» (BF, 159).

La revisión del pasado contribuye a la narración de dos maneras. Por una parte, el rodeo irónico genera humor, al revelar que los principios que regían la conducta de Martín no eran sino modelos provisionales, precipitadamente adoptados para hacer frente a las situaciones en que se encontraba por primera vez. Así, cuando en el curso de su educación sentimental cree estar reviviendo secuencias eróticas de la película *El graduado* o actos sexuales descritos en páginas de Hamsun o de Hemingway. O bien cuando, lo mismo que Don Quijote, confunde cómicamente la realidad con la idealidad de su adoctrinamiento, hasta el punto de que las fábricas o las calles nocturnas de V. comienzan a parecerle sacadas de una película expresionista o de la vanguardia soviética y termina insultado por los mismos obreros a quienes debiera redimir.

Pero, por otra parte, el desmoronamiento de una ideología a los ojos del recuerdo no impide la nostalgia por el entusiasmo juvenil que la sostuvo: «A veces uno oye: "Aquello fue necesario hacerlo". Se dice tal vez no por fidelidad a los viejos ideales, como a la juventud perdida» (BF, 100). Y añade el narrador: «Los recuerdos gozan de ese privilegio: vestirse con el disfraz que quieren».

De este modo, V. sobrevive en la memoria («como un recuerdo que no precisa ni de restauraciones ni de ocultaciones vergonzosas»; BF, 180) transfigurada en unas imágenes donde el relato se remansa igual que en unas láminas que acompañaran al texto: la ciudad vista pictóricamente, a lo lejos, entre las alamedas del río, o bien las calles del centro inmovilizadas



por la niebla una mañana de invierno en una especie de fotograma reminiscente del *Amarcord* de Fellini.

En una de las más grandes novelas de formación, *La educación sentimental* de Flaubert, los protagonistas, «al exhumar su juventud», también reconocen que lo que más cuenta ha sido la emoción de rememorar una aventura insignificante, y las palabras de Kipling colocadas al frente de *La tinta simpática* parecen corroborarlo: «No hemos realizado muchas buenas obras (...) Pero, ¿cuánta gente ha visto lo que nosotros?». O, como concluye Martín, «¿cómo, si no, recordar aquellos años? ¿Cómo, si no es con la poesía, podrían conservarse aquellos recuerdos?» (BF, 138).

2) La poesía

Gran parte de la poesía de Trapiello, de raíz netamente simbolista, se alimenta de una continua oscilación entre la sensación y la imagen que parece corroborar un famoso *dictum* de Pessoa: «en nuestras sensaciones nos refugiamos, y a ellas exploramos como a grandes países desconocidos»[16]. Este movimiento pendular a su vez se halla expresado en general por dos figuras: la del lector y la del viajero. La operación de la lectura, con lo que conlleva de abstracción momentánea del entorno, representa la síntesis imaginativa originada en la impresión: «En ese instante, al contacto/ con el aire, el libro parece reducirse/ a polvo, lo único inmortal» (T. 111). Pero, además, el tránsito, la evasión de lo real en la imagen, conforme a un motivo de reconocida raigambre romántica y simbolista, se equipara a un viaje: «yo soy el pasajero/ que mira el sol taparse,/ mientras allí está alto todavía» (T. 210).

Ahora bien, una de las formas más habitualmente asumidas en la poesía de Trapiello por la elaboración ocasional de imágenes resulta también típicamente simbolista. Se trata de la empatía practicada por el *flâneur* o transeúnte ocioso, figura de estirpe baudeleriana que se proyecta fetichistamente en los desconocidos con los que se topa fugazmente en sus desplazamientos por la gran urbe, hasta el punto de leer una posible relación interpersonal en los insuficientes (e inverificables) rasgos de su apariencia externa. «Me gustan las ciudades por las vidas que reúnen y dispersan, por las vidas que ponen juntas para que las vidas se ignoren o se trencen indisolublemente» (BF, 73), ha escrito Trapiello. Pues tales identificaciones imaginarias, al ser puramente momentáneas y, por tanto, irresponsables, promiscuas, suscitan en el poeta la ilusión de superar los límites de la individualidad, hasta irrumpir en la infinita diferencia de las vidas ajenas, a menudo

[16] *Fernando Pessoa,* Libro del desasosiego, *traducción de Ángel Crespo (Barcelona: Seix Barral, 1984), pág. 29.*

bajo la especie del encuentro fallido: «Qué fácil es vagar los días grises,/ creer que nuestra vida/ rebosa de la vida de otros» (T, 159).

Al lado de esta empatía circunstancial de las proyecciones interpersonales dentro del espacio urbano, existe en la poesía de Trapiello otro tipo de compenetración imaginaria que es más constante, ya que está propiciada por la frecuentación de algunos de sus autores favoritos. También aquí nos encontramos con un motivo muy frecuente en la poesía de raíz simbolista: la identificación con un escritor con el que no se ha coincidido en el tiempo, pero en cuyo mundo el poeta más joven cree reconocer la plenitud de sus motivos de inspiración. Así, cuando Pessoa, Rilke o Tomás Morales atribuyen a Cesário Verde, Francis Jammes o Rodenbach la expresión ideal de la vieja Lisboa, la vida en el campo o el mundo provinciano, respectivamente.

Al leer la obra de sus predecesores predilectos, su inactualidad suscita en Trapiello nostalgia, como si hubiera vivido en el tiempo de aquéllos y lo echara de menos: «Mi vida son ciudades sombrías, de otro tiempo» (T, 163). Esta sensación de haber nacido demasiado tarde le impulsa a dotarse de una memoria ficticia mediante la creación de apócrifos o heterónimos, pero anteriores, es decir, poetas con un estilo de otra época, como Javier de Irazo (que es, en realidad, un pseudónimo del Sánchez-Mazas juvenil, aún modernista): «y recordamos lo que no vivimos/ para olvidar en cambio lo que fuimos» (T, 307).

La apropiación por parte de Trapiello de un pasado ajeno constituye una concreción histórica del motivo baudeleriano de la «vida anterior»: un pasado ideal, nunca vivido, llega a parecer recordado porque se proyecta en un lugar al que se quisiera volver. Sólo que en la poesía de Trapiello tal escenario de una supuesta felicidad perdida no es la naturaleza tropical entrevista por Baudelaire, sino el mundo de la provincia que él imagina compartir con sus maestros, los poetas crepusculares del simbolismo avanzado o tardío: Laforgue, Gozzano, Lugones, López Velarde, Fernando Fortún, los modernistas canarios. Pues, como ha señalado Octavio Paz, «la provincia tiene (...) un significado espiritual. Si se piensa en términos de espacio, es lo distante y lo cerrado. Si de lo físico se pasa a lo moral, es lo intacto y lo intocable»[17].

En la obra de Trapiello la provincia es el reducto anacrónico adonde el poeta se retira a celebrar el teatro de la «vida anterior», a efectuar un simulacro análogo al de ciertas prácticas meditativas que se proponen suscitar una imagen tan viva que pase por real, como la «composición de lugar» ignaciana. Pero con la diferencia de que aquí el espacio no es ficticio, sino que presenta unos rasgos anticuados que, al confundir el presente con el pasado, provocan la sugestión del recuerdo.

[17] *Octavio Paz, «El camino de la pasión» (Ramón López Velarde)», en* Cuadrivio *(México: Joaquín Mortiz, 5.ª ed., 1980), pág. 86.*



Lo que convierte a la provincia en una especie de memoria artificial es el hecho de que, al igual que el recuerdo, se percibe intermitentemente por contraste con la actualidad. De ahí la importancia que asume en la poesía de Trapiello el tema de la luminosidad crepuscular de las provincias, a la que dedica todo un poema («Es hermoso que la luz se vaya»; T, 63), ya que la disminución de la luz al caer la tarde, o debido a un apagón que obliga a encender «la luces de un siglo anterior», simula la atenuación momentánea del presente en el recuerdo.

Y de ahí también la presencia de viejos interiores provincianos con espejos que reflejan a personas vestidas a la antigua usanza o de relojes que marcan la hora de antaño: «Son cosas de otro tiempo/ las que quedan conmigo/ una tarde de Octubre/ escuchando las horas/ que sonaron ayer» (T, 174). Pues, en los poemas de Trapiello, la impresión de recordar un tiempo que no se ha llegado a conocer resulta, sobre todo, de un efecto de sincronización: la pátina de las cosas viejas invita a una contemplación demorada que se confunde con el remansarse del presente en la memoria, con el lento desgranarse de los recuerdos provocado por la nostalgia de lo transcurrido irreversiblemente: «Todo es igual y distinto./ ¿Crepuscular?, ¿machadiano?» (T, 179).

Pero gran parte de la sensación que la poesía de Trapiello produce de corresponder a un período anterior no se debe solamente a su preferencia por el mundo decimonónico de la provincia leído en los «maestros», sino también a su frecuentación de lo que él mismo llama la modernidad «de antaño». Se trata de un repertorio de técnicas o de novedades que, en su fase inicial, se parecían aún demasiado al imaginario tradicional que trataban de desplazar: la fotografía era semejante a la pintura, los objetos manufacturados a los artesanales, las fábricas a las catedrales, los suburbios a las pequeñas ciudades, los lentos trenes a las diligencias. Y nada expresa mejor esta cultura metropolitana prematuramente envejecida (esa misma modernidad incipiente que, paradójicamente, algunos simbolistas consideraban una amenaza para la inspiración) que el aire nostálgico, borroso, como de antigua postal o de fotografía de Sudek o de Stieglitz, que las grandes ciudades, con sus afueras desoladas, sus fábricas en desuso, sus tranvías y puentes de hierro, adoptan en la poesía de Trapiello: «Estaba todo igual que en una vieja foto» (T, 326).

La figura del lector, además de representar el funcionamiento discontinuo o el valor ejemplar de la imaginación, es interrogada por Trapiello, como hace Unamuno, a fin de conjeturar la imagen que dejará tras de sí: «Pasa tu mano por mi nombre (...)/ (...) Llámame después y dime/ si el viento de esos campos lo ha borrado/ o si tiembla en el aire todavía» (T, 197). Tal imagen póstuma, a su vez, es anticipada en la caducidad de los textos

por él leídos: el libro de viejo constituye para Trapiello el objeto de melancolía por excelencia, ya que su fragilidad material (el desvanecerse de la impresión) le anuncia su propia naturaleza fantasmal: el olvido a que está abocado en cuanto autor: «Empalidece en las dedicatorias/ la tinta azul igual que unas hortensias./ Cifras, nombres, una ciudad lejana/ cómo callan entonces./ Y nuestros mismos pasos,/ sin más ecos que charcos,/ hacia el anochecer,/ sonando en el compás» (T, 139).

Pero el terminar casi en el anonimato (como aquel poeta menor de una antología del que, según Borges, sólo sabemos que oyó cantar a un ruiseñor una tarde), no es el único destino que aguarda a un poeta de vida «oscura y dolorosa» (T, 193). La impersonalidad también asume en la poesía de Trapiello la forma de la *Stimmung* que disuelve al sujeto en una atmósfera, que puede ser de melancolía urbana dominical («Yo mismo soy de la ciudad/ lo pasajero, charcos,/ el puesto de periódicos/ con plásticos encima./ Lo que no está ocurriendo»; T, 204), o bien de interior doméstico, ya que las naturalezas muertas constituyen por sí mismas un pequeño teatro de la mirada en que el individuo se retira en la red de gestos que implícitamente rodean las cualidades sensibles de las cosas: «En el salón oscuro está la mesa,/ en la penumbra quieta./ ¡Qué rara paz es una mesa/ una mesa con su naturaleza/ muerta, efímera, como un parque en otoño!» (T, 230).

Pues la poesía de Trapiello alcanza su mayor despersonalización gracias a cierta calidad pictórica patente sobre todo en su segundo libro, *Las tradiciones* (1982), que entronca con el movimiento imaginista, uno de cuyos representantes, William Carlos Williams, afirmó en un poema («Still Lifes» o «Naturalezas muertas») que la violencia de la *Ilíada* se presta a ser expresada mediante la disposición de unos narcisos en el jarrón de una acuarela, mejor que con protagonistas humanos, llegando también a conceder la máxima importancia al contraste entre una carretilla roja reluciente de agua de lluvia y unos pollos blancos: «En ese caso, hemos de decir que lo que el artista pinta es eso, la modificación, la diferencia, el cambio, el acontecimiento, la novedad»[18].

En los poemas de *Las tradiciones* (1982), al igual que en la poesía arábigo-andaluza, se aprecia el abandono decisivo de la escala humana que nos entrega objetos o personas, en favor de una mirada microscópica que hace justicia a la imperceptibilidad de las afecciones: a las diferencias de intensidad que deforman a las cosas complicándolas en el devenir del acontecimiento: «Hay un modo de individuación muy distinto del de una persona, de un sujeto, de una cosa o de una substancia. Le reservamos el nombre de *hecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y a la que nada falta, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto»[19]. Y así, tales poemas visuali-

[18] *José Luis Pardo,* Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar *(Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991), pág. 74.*

[19] *Gilles Deleuze/ Félix Guattari,* Mille Plateaux *(París: Les Éditions de Minuit, 1980), pág. 318.*



zan con frecuencia procesos moleculares, intempestivos, como el reflejo del amanecer en los ojos de una salamandra, la desaparición de una figura en el recodo de un jardín, el desgarrón de la miga del pan por el cuchillo, la vibración del paisaje en la calima estival, la suspensión de las distancias en el curso de un viaje o la llegada de una ráfaga de aroma de arrayán en medio de un día helado de noviembre.

3) Los diarios

En virtud de su variedad de registros, el diario cumple, en cierto modo, con la condición que hace de la novela el texto utópico por excelencia de la modernidad: la capacidad para combinar todos los géneros. Sólo que en el diario esta máxima heterogeneidad no es producto de un montaje o yuxtaposición en última instancia de origen polifónico, sino de un gesto de relativa pasividad: la docilidad de la atención que lleva a anotar todo cuanto la realidad confusamente va ofreciendo. Como señala Blanchot[20], el diario se diferencia de la novela en que en él todo se lee como efecto de una voluntad de constatar, de informar: puede acoger cualquier acontecimiento, por insignificante que sea, con tal de que esté impregnado de cotidianeidad, con tal de que vaya avalado por la concreción de la fecha, y hasta por la indicación del momento del día: «Quiero dejar aquí constancia de ello (...) También los escritores unos días se levantan jueces, otros delincuentes y otros nada más que notarios» (LSF, 53).

La hospitalidad de los diarios es comparada por Trapiello a aquellos salones de las viejas casas «donde nadie se detenía, pero donde se pasaba siempre que se quería ir a alguno de los otros» (GE, solapa). Y termina reconociendo que dicha neutralidad es transitiva, instrumental: el diario es un libro «en el que sería absurdo quedarse, pero sin el cual no podríamos llegar a esos otros lugares donde nos espera el espejismo de que hemos encontrado algo» (GE, solapa). O, como dice Blanchot, para un escritor, los diarios, al requerir cierta asiduidad, vienen a ser igual que esos ejercicios que, aunque nunca se reflejan en el resultado final, sin embargo son indispensables porque lo preparan: «El único diario que el escritor puede llevar es el de la obra que no escribe»[21]. (Trapiello explicita esta función preliminar del diario transcribiendo con frecuencia en el suyo inventarios de materiales para proyectos irrealizados).

Sin embargo, al permitirnos acceder a su supuesta intimidad, el diario convierte al escritor en rival de los personajes de sus propias obras, ya que la insignificancia de su vida cotidiana llega a parecernos aún más interesante que la de los caracteres de ficción: «Sólo entonces he comprendido

[20] *Maurice Blanchot, «Le journal intime et le récit», en* Le libre à venir *(París: Gallimard, 1971), pág. 272.*
[21] *Blanchot,* Le livre à venir, *pág. 277.*



que nos reconocen mejor en la calderilla que en los billetes grandes» (GE, 24). De ahí que Trapiello recurra constantemente al motivo (desarrollado por Pla en *El cuaderno gris)* del proyecto fallido de novela, de la novela que se queda en un título y cuyo comienzo desemboca fatalmente en una anotación de diario: «Me gustaría escribir una novela (...) Hasta cuando se sueña conviene ser modestos» (GE, 16). Pues, ¿no resulta tanto o más apasionante seguir día a día la construcción de la persona del autor que leer las peripecias de los caracteres de sus novelas? Así Jon Juaristi ha llegado a escribir recientemente que «el personaje que cruza por las páginas de *El gato encerrado* y de *Locuras sin fundamento* tiene tanta o más enjundia novelesca que Martín Benavente, protagonista de la última novela del autor —*El buque fantasma*—, y muchos más matices que la mayoría de los personajes de la nueva narrativa española»[22].

Por otra parte, José Bianco cifra el atractivo de los diarios de escritores en la empatía: en la ilusión de que, al registrar minuciosamente el trato de un autor con el mundo, nos permiten satisfacer la curiosidad que su persona despierta en nosotros a través de la lectura del resto de su obra: «Pero los lectores, cuando admiran a un escritor, también se sienten atraídos por el hombre que hay en él. Quieren conocerlo, alcanzar vicariamente su amistad. Hacer posible esa amistad es uno de los placeres que deparan los diarios de escritores»[23].

Ahora bien, tal familiaridad vicaria pasa por el reconocimiento de la sensibilidad del autor, de aquello que orienta su atención especialmente, impidiendo que el diario se reduzca a una mera colección de apuntes fragmentarios ordenados cronológicamente: «A menudo me he dicho que yo tendría que hacer un inventario de cosas, personas y nombres que me gustaran mucho y que me recordara, en los momentos difíciles, con sólo leerlo, la razón de mi vida» (GE, 182-83).

Los diarios de Trapiello constituyen, en primer lugar, la cantera de su poesía, el lugar donde muchos de sus versos se desvelan cronológicamente. Aunque, por otra parte (y a fin de subrayar el carácter ficticio que le confiere el ejercicio diarístico) Trapiello neutraliza el realismo de las anotaciones, sustituyendo la precisión de las fechas por vagas indicaciones estacionales: «Quizá nada exprese mejor lo que es la huida del tiempo, el ciclo de las estaciones que tan bien describió Pla. Un trozo de carne de membrillo, suculenta, un poco aldeana. Unos frutos de temporada, unos viejos recuerdos y una casa en el campo» (GE, 188).

Se trata del registro más elemental y al que gran número de diarios deben su peculiar encanto: el tenue argumento de la vida se despliega a medida que el escritor va destacando menudencias sobre el fondo de la normalidad cotidiana: «Pepys habla de lo que podríamos hablar ahora, una tarde

[22] *Jon Juaristi, «La mirada insobornable»,* Babelia/El País, *13 de marzo de 1993.*

[23] *José Bianco, «Diarios de escritores», en* Ficción y realidad *(Caracas: Monte Ávila, 1977), pág. 57-58.*



de invierno: criadas, confituras y una chimenea encendida» (GE, 20). Son detalles que, de otro modo, hubieran quedado condenados al olvido: «entonces recordaremos con nostalgia este día hecho de casi nada. Este día que olvidaremos sin duda mañana mismo, porque no fue en absoluto extraordinario, sino parecido a un día como otro» (GE, 119).

Al indicar que el diario se inspira en la disponibilidad de la atención («Todo esto es muy hermoso. No tengo tema ninguno para escribir»; GE, 197), Trapiello quizás esté expresando la moral del género y asimismo la causa de su popularidad actual. Pues la lectura de los diarios, con su característico movimiento pendular entre la espontaneidad de la mirada y la anotación reflexiva, nos enseña a perder el tiempo provechosamente: a observar y a recapacitar: «Con la disculpa de comprar unas escarpias y luego un litro de aceite de linaza cocido para los suelos de Las Viñas, me he pasado la mañana ganduleando por Madrid, como uno de esos mancebos de droguería que saca Galdós en las novelas, que para un par de recados, echaban a perder cuatro o cinco horas» (LSF, 77).

Lo mismo que sucede en los ensayos del siglo XVIII con la figura del espectador y con la del «curioso impertinente» en los artículos de costumbres y en las crónicas urbanas posteriores, en los diarios de Trapiello la confluencia de la observación con la reflexión genera una postura crítica. De ahí que el escritor se reconozca en la que él llama «la filosofía del pobre» (GE, 147): una filosofía que se expresa en máximas y aforismos y tiende a ser predominantemente moral, ya que se trata de un pensamiento en situación, que presenta la idea sin perder nunca de vista la anécdota de la que surge: el dolor y los sueños que mueven la vida humana. (Las anotaciones de Trapiello aparecen despojadas, no sólo de fechas, sino también de nombres propios, que se sustituyen con iniciales, precisamente para subrayar la representatividad moral de sus protagonistas. De este modo, y en virtud de su sesgo analítico, tales anotaciones con frecuencia se convierten en «casos», procedimiento adoptado en dos textos muy afines a los de Trapiello a este respecto: las *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro y los diarios de José Jiménez Lozano).

Y esta superación de la anécdota en busca de su valor testimonial es lo que ha permitido a Juaristi hablar de «la mirada insobornable» como rasgo más característico del Trapiello diarista. Una mirada que, igual que la de los escritores del Siglo de Oro o que la de Galdós y los noventayochistas, erige a Madrid en microcosmos: «Hay un Madrid trágico y pequeño que nunca cambiará» (GE, 156). Con su fisonomía espúrea y chirriante y su galería de tipos tristes y absurdos, Madrid encarna para Trapiello su idea de la vida como una coexistencia anticlimática donde realidad y belleza se realzan mutuamente (GE, 179): «He llegado a amar esta ciudad tanto,



que no podría apartarme de ella unos pasos, sin sentir esa punzada que nos produce todo lo que es hermoso, pero imperfecto, mal acabado» (GE, 196).

Pero la mirada insobornable del diarista se ceba sobre todo en la estupidez del mundo de la cultura, tan representativo de la autocomplacencia que, al final de los ochenta, hizo estragos en la sociedad urbana española de la «modernización», ya que, según Musil, la peor especie de estupidez «no es aquella que consiste en una falta de inteligencia, sino en la que, al arrogarse logros inexistentes, niega a la inteligencia misma»[24].

4) La crítica literaria

La obra crítica de Andrés Trapiello gira en torno a la definición de lo «clásico», lo cual indica su pragmatismo, su arraigo en la lectura. El clasicismo bien entendido implica frecuentación: se suele propugnar la familiaridad con los escritores clásicos en virtud de su excelencia. Por eso, al oponerse a la noción establecida de clasicismo, Trapiello se muestra radicalmente inconformista: lo que intenta, en el fondo, es enseñarnos un nuevo modo de leer, un nuevo modo de enfrentarnos a la historia literaria, sobre todo a la española: «Supongo que tratar aquí de ir contra las ideas que los manuales de literatura se han encargado de fijar, es cosa imprudente y además ingrata, como dar coces contra el aguijón» (CTG, 31).

La corrección del canon propuesta por Trapiello, sin embargo (y quizá con la única excepción de su crítica a la generación del 27 en CTG, 269), no resulta predominantemente destructiva: procede más por ampliación que por eliminación. Fiel a su idea, basada en Novalis y Borges, de que en literatura no existe el progreso («Quiero creer que, a lo largo de la historia, los poetas no hacen otra cosa que escribir un único libro. El mismo libro, con letra diferente»; GE, 141), Trapiello reivindica en ese mismo libro una serie de clásicos alternativos que, frente a los oficiales, se distinguen por su falta aparente de brillo, por su condición de autores «menores»: «Ser clásico es una especie de dandismo, pero parece que es más difícil ser dandy vistiendo de gris que llevando guantes de cabritilla. Muchos de los escritores de los que se habla en este libro consiguieron ambas cosas: ser clásicos sin vestir demasiado la etiqueta» (CTG, 8).

Trapiello no oculta la naturaleza impresionística de su crítica (recalcada por el «me parece a mí» con que a menudo remata sus opiniones), no se avergüenza nunca de que sus hallazgos surjan de una lectura hedonista, tal como la caracteriza Barthes: «el texto no puede arrancarme más que este juicio, para nada adjetivo: (...) *¡es esto para mí!*»[25]. Esta elevación de la sensibilidad a principio heurístico hace que el ensayo, con frecuencia,

[24] *Robert Musil, «Über die Dummheit», en* Gesammelte Werke, *VIII: «Essays und Reden» (Hamburgo: Rowohlt, 1981), pág. 1287.*

[25] *Roland Barthes,* Le plaisir du texte *(París: Éditions du Seuil, 1973), pág. 24.*



incorpore la escena de la relectura gustosa: «Por eso, en una de esas tardes encapotadas y bajas, (...) el que gusta de los libros va a su biblioteca, escoge uno y lo sostiene entre las manos largo tiempo. (...) A menudo es libro de relectura» (CTG, 213).

Pero, a su vez (y como sucede al principio de *Un pueblecito* de Azorín con el paseo por las casetas de la cuesta de Moyano), tal escena está precedida por la del descubrimiento: «Ocurre también que pueda ser libro de lance, comprado por nadie sabe qué razón olvidada ya, por qué interés de otra hora» (CTG, 213). Pues el disfrute repetido de los clásicos de traje gris depende de su rescate de «los puestos de libros, los tableros todavía desordenados y los montones encombrados de papeles viejos» (CTG, 203).

«A los libros, como a las ciudades, llegamos de dos maneras: por recomendación o por casualidad» (GE, 80). El mérito de la crítica literaria de Trapiello consiste en haber conjugado estos dos extremos: contagia su entusiasmo por ciertos autores y libros casi desconocidos con los que se ha topado en las librerías de viejo, como si nos admitiese en un club para iniciados: «Si cada uno confesara cuántas horas al año dedica a los llamados escritores universales, (...) quedaríamos sorprendidos porque comprobaríamos que es ostentosamente poco el tiempo a ellos entregado, comparado con el que dedicamos a los escritores menores, mínimos, locales» (CTG, 237).

Ahora bien, ¿qué es lo que fascina a Trapiello en estos clásicos (poco o mal leídos) por él reivindicados, y cuyos mejores ejemplos serían Baroja y Solana? En primer lugar, cierta anacrónica pobreza de estilo que les ha hecho parecer opacos, menores, al lado de los clásicos oficiales de la modernidad («Este tiempo nuestro es un tiempo de imágenes»; GE, 112), pero que, sin embargo, les permite captar mejor la belleza impura de la vida, en la tradición cervantina o galdosiana: «Hoy, como ayer, muchos propagan que Baroja escribió mal la prosa. Supongo que pensarán que peor lo hizo en verso. Pero uno siempre ha preferido el mal estilo de un buen escritor a los escritores malos que bordan con esmero sus pamplinas, los estilistas, los artificieros» (CTG, 89). Y también: «Porque Solana, contra lo que piensa la mayoría, tiene un estilo, una manera de redactar las frases que sólo en él hemos visto y que le delata a la distancia. Está hecho ese estilo sobre todo de sencillez y llaneza. En cierto modo resulta tan cervantino (...)» (CTG, 157).

Este ideal de llaneza estilística lleva a Trapiello a nivelar los géneros literarios, de modo que cuando habla de escritores en concreto, más que analizar sus obras taxonómicamente, subraya lo que todas ellas tienen en común: su «mundo», la originalidad que les confiere la inmediatez de observación propia de cada autor: «La literatura española de este siglo no

ha dado un prototipo, un personaje literario interesante y con un perfil muy claro, del tipo de Don Juan o de Fausto. En cambio, nos ha dejado tres mundos muy definidos: lo barojiano, lo ramoniano y lo solanesco (lo galdosiano pertenece por derecho propio, y es padre de estos tres mundos, al XIX)» (CTG, 159).

A tal superación de las barreras genéricas debemos algunos de los mayores logros de Trapiello como crítico: el rescate de zonas híbridas de la literatura contemporánea española, como el «prosaísmo sentimental» o tendencia narrativa de la poesía modernista tardía (CTG, 320), las novelas poéticas y tan poco narrativas de Sánchez-Mazas («sobre todo novelas de clima, temperatura, colores, tactos y perfumes, justamente eso que no tiene argumento»; CTG, 361) y los libros de viaje de Unamuno («Pero de toda su obra me parece a mí la más gustosa la que escribió sobre paisajes»; CTG, 40).

Como era de esperar, el ideal de transparencia y claridad supremas lleva a Trapiello a privilegiar críticamente los textos menos elaborados y «literarios». Lo que, según él, mejor representa a los clásicos de traje gris (y, a este respecto, otro de sus prototipos sería Josep Pla) son ciertos libros tan «menores» como ellos mismos: los epistolarios, los diarios, las memorias, los artículos periodísticos, las semblanzas, que Trapiello compara a «los cotidianos trenes de cercanías que nos llevan y traen a cada momento de un sitio para otro» (CTG, 238). Es decir, los escritos brotados de la asiduidad y del hábitat, todo lo que se va redactando espontáneamente al compás de la vida.

José Muñoz Millanes



Apuntes de mayo

Nulla riposa della vita come la vita.
Umberto Saba

I. Intentar el poema

Para olvidar los días enemigos,
con unos restos de alegría
me aferro a la vida.
Pienso en los que me la hicieron buena
en algunos pocos, pero muy luminosos,
trechos del viaje.
Pienso en los idos
y los veo caminar
entre los vericuetos del jardín,
mientras florecen los naranjos de Lisboa.
Con los vivos comparto
este desasosiego, una esperanza,
la ausencia de adjetivos,
el sol, la luna nueva,
esta tarde con nubes
y las palabras
para intentar el poema.

II. Última llamada

Nos despedimos otra vez
—hemos pasado la mitad de la vida
diciéndonos adiós—

y en el aeropuerto
seguí con los ojos
tus pasos
entre los tantos pasos
de la corriente humana
ensimismada en los adioses.
El amor circula por senderos escondidos,
entre la maraña de los olvidos, las voces,
las suaves compasiones, los silencios.
Se aletarga y, de repente,
una vieja canción
va a despertarlo.
Al decirte adiós
te amo con una ternura
un poco desesperada,
un dramatismo contenido
—a mi edad, otra cosa
sería lamentable—
y una esperanza
tan vacilante
como el ademán
con que nos dejamos
frente al recelo incontrolable
del aduanero.
Veo salir tu avión
y digo esos conjuros insignificantes
para la tecnología reluciente.
Regreso a casa
para saludar con cortesía
a una nueva soledad,
abrir con cuidado
otra desesperanza
y sentir la fragilidad de la tarde.
Ya no quiero luchar.
Bajo la cabeza
y abro los brazos
para que nada estorbe
al implacable tajo.
Esto, todo esto, Dios mío,
no me quejo, pero no es
como lo soñamos.



III. La ausencia

Pasada la media noche en toda mi vida.
Odiseas Elytis

Para Francisco Torres

Hay en esta ausencia
un resplandor extraño
un rumor de sedas antiguas,
de hojas secas,
el aroma del jazminero
bajo la mirada de la luna
de principios de mayo.
Es como el cielo
de este mes imprevisible
con los suntuosos soles
del mediodía
y las nubes negras
al llegar la tarde.

Hay en esta ausencia
una ráfaga fría,
pero también algo cálido,
algo iluminado por el rescoldo
que con el viento oportuno
será fuego nuevamente,
una súbita flama
vencida en un segundo.

Sabemos que esto
no puede durar mucho más
y por eso las tardes
empiezan a prolongar su luz
y, con secreta ironía,
nos hacen creer
que los días son más largos.

Pero en esta ausencia
y en las que vendrán después
y en la ausencia total

estarán los otros,
los seres amados
con sus días de risas
y su esperanza frágil.

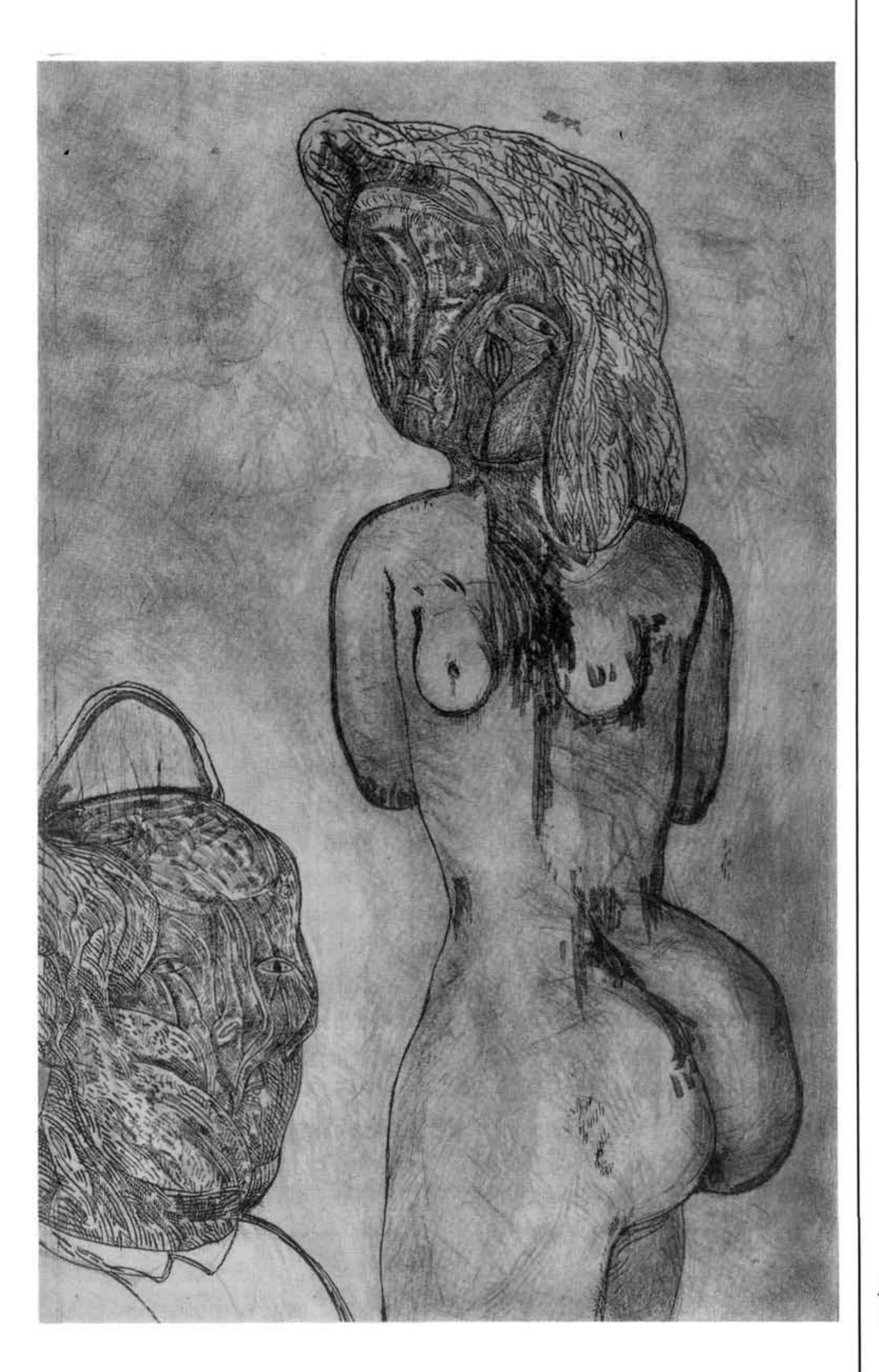
Los nuevos encontrarán
en las ausencias
la misma ambigüedad,
el resplandor extraño,
el frío penetrante
y ese calor de cosa humana
que se desprende de cuerpos
que han sido, son y serán
aunque ya no sean los nuestros.

Nadie nos engañó.
Desde siempre supimos
que esto nos pasa
por haber nacido.
Sin solemnizar nada,
juntemos las manos
con los que vendrán después
y que nos gane la risa
por el tiempo...

IV. Pensando en Rubén Darío

Para Stavroula, amiga nuestra

Una casa llena de pájaros y macetas,
una ciudad estremecida por los relámpagos
y sumisa bajo los innumerables dedos de la lluvia.
Los veintidós años con su penacho de fuego
y, frente a los ojos, todas las noches por venir
con los cuerpos de ámbar bajo la luna
y el ruido de la fiesta entre los eucaliptos:
besos, juramentos, deseos brillando en la sombra
y reflejándose en las estrellas.



La Venus azteca,
José Luis Cuevas

Todo era nuestro y obedecía a nuestra voz
—y si no era así, estábamos dispuestos
a fingir que así era—.
Los sueños modelaban la vida
y la vida era más fuerte que la esperanza.
Era y en eso consistía su poder.
Lo demás eran miedos de los mayores,
piedras invisibles a la mitad
del camino impecable.
Éramos insolentemente felices
y no estábamos dispuestos a dejar de serlo.

Por eso la ciudad crecía con las lluvias
y cada madrugada era como el primer día del mundo,
un resplandor tal vez de oro
tan poderoso como el del ocaso.
Así los días eran un arco perfecto
y nuestra vida se iluminaba
con las amanecidas
y los crepúsculos.

Hugo Gutiérrez Vega



Filosofía narrativa en la España actual

Presentación

Las relaciones entre la filosofía y la literatura se han convertido, durante los últimos años, en un tema asiduo que concita el interés apasionado de filósofos y teóricos de la literatura porque son muchas las ramificaciones del mismo. En este debate los filósofos españoles e hispanoamericanos no son excepción, pues quizá sea en nuestro ámbito cultural donde más relevancia adquiere. De hecho, contamos con suficientes testimonios desde los primeros krausistas, siguiendo con Unamuno, el propio Ortega hasta, más recientemente, María Zambrano y otros filósofos del exilio para comprobar su interés cuando analizan la instalación del pensamiento en un lenguaje que presenta una doble faz. Desde este punto de vista, el debate deriva hacia la propia naturaleza de lo filosófico y lo literario. Pero, además, a la vuelta del recodo se esconden una serie de consecuencias que superan el análisis académico para adentrarse en otros campos de carácter social y cultural.

Me propongo en estas páginas comentar algunos de los problemas y repercusiones que, al respecto, se presentan tomando, como punto de partida, los libros publicados en 1990 por dos autores ubicados en Barcelona: Miguel Morey y Enrique Lynch quienes, de una manera «sui generis», formarían parte de esa tradición. Me refiero concretamente a *Psiquemáquinas* y *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*[1].

Precisamente, 1990 me parece un año significativo, pues sintetiza las ideas en circulación a lo largo de los ochenta (de hecho, parte del libro de Morey está escrito a lo largo de esa década) y, al propio tiempo, ofrece algunas de las perspectivas que, sobre el mismo tema, han quedado abiertas para

[1] *M. Morey,* Psiquemáquinas, *Barcelona, Montesinos, 1990. E. Lynch,* El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura, *Barcelona, Anagrama, 1990. Incluyo, asimismo,* El Orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo *del propio Morey, publicado dos años antes, por cuanto considero que es una primera redacción de la parte más doctrinal del segundo.*



esta última década del siglo. De ahí, pues, el motivo de la acotación cronológica de este artículo. Sobre la calificación «narrativa» de la filosofía la tomo de la propia denominación dada por Morey y de sus confesadas pretensiones y, más adelante, volveré sobre ella.

Por supuesto, no son éstas las únicas publicaciones aparecidas en España durante estos últimos años que abordan directa o indirectamente estas cuestiones[2], pero sí que, además de las razones apuntadas, son las más sugerentes para analizar los aspectos de los tres apartados centrales del problema: 1. La consideración de la filosofía como lenguaje y escritura está suponiendo, teórica y prácticamente, una reflexión en profundidad de su posición y de su papel en la actualidad. No sólo se están volviendo a revisar las inquietantes relaciones entre los distintos saberes, y más concretamente con el mundo del arte, sino que eso está produciendo algunos desplazamientos, visibles tanto en los centros de interés dentro de la propia filosofía como en las relaciones de ésta con su entorno.

2. Desde luego, este debate ha dejado de ser exclusivamente lingüístico para afrontar de lleno asuntos que tienen que ver con lo que tradicionalmente se ha denominado humanismo, o sea, con la posición conferida al sujeto en asuntos como el conocimiento o la moral. Las teorías de la recepción o de la lectura están poniendo de manifiesto una dimensión alternativa —o al menos correctora— en la construcción del sujeto como sí mismo frente al tradicional concepto «Hombre», pero también frente al concepto de sujeto elaborado por las ciencias humanas. Muchos aspectos, desde la actividad política a la educativa (que no es sino una versión de aquélla), podrían estar en juego.

3. Finalmente, algunas consideraciones contenidas en bastantes de estos textos pueden mostrar el sentido del pensamiento hispánico cuya importancia y sentido estarían por encima de los juicios que tradicionalmente han merecido. A la luz de las reflexiones presentes sobre las nada estáticas relaciones entre los géneros, adquieren interés para la filosofía textos de nuestra tradición cuya actualidad queda más que probada.

I. Filosofía y literatura: el interés y riesgo de unas relaciones

Se preguntaba María Zambrano cómo es posible que si todos los hombres tienen necesidad de la filosofía sean tan pocos los que la alcanzan, más aún si el hombre aspira a la verdad y ésta es poseída por la filosofía.

[2] *En el mismo 1990 publicaba Carlos Thiebaut su* Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad, *cuyas intenciones, manifestadas principalmente en el último capítulo, son bastante coincidentes con las del propio Morey.* El silencio de la escritura *de Emilio Lledó, Madrid, 1991; la edición de José Jiménez y Rocío de la Villa de textos de Antonio Banfi con el título genérico* Filosofía y Literatura, *Madrid, 1991; la cuarta reedición del texto de Erich Auerbach,* Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, *en la traducción que realizó Eugenio Imaz, 1988; el estudio de Iris Zavala,* La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica, *Madrid, Espasa Calpe, 1991, que contiene un último capítulo titulado «Sobre los usos de lo posmoderno: una nueva visita al modernismo hispánico» con aportaciones interesantes para la revisión del sentido de nuestra literatura o de nuestro pensamiento; el sugerente, aunque seguramente fallido libro de Carlos Rojo,* Don Quijote: Realidad y Encantamiento, *1990; o, finalmente, el monográfico de la revista «Anthropos», n.º 129,* Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica *(junto con el n.º 32 de los Suplementos:* Historia de la relación Filosofía-Literatura en sus textos) *son algunas de las muchas aportaciones que sobre este tema están apareciendo últimamente y que son muestra de su interés.*



Sin duda, el tono suave de la pregunta no le resta fuerza; por el contrario, parece una pregunta radical.

Si el hombre aspira a saber e incluso lo necesita y por eso lo busca; si este saber sería, en última instancia, la filosofía, ¿por qué tan pocos lo alcanzan? Claro que si, como señala Morey, «es posible que la filosofía sea educadora, es muy posible, pero entendida como vehículo del pensar, no puede ser fuente de educación "general", masiva —para ello debe olvidarse del asunto del pensar y convertirse en ideología, aunque sólo fuera porque el movimiento propio del pensar es siempre individualizador, singularizador, diferencial—»[3], se nos abren muchos interrogantes acerca de las consecuencias de la expulsión de los poetas de la academia platónica de las que Nietzsche ha sido su más clarividente crítico. Pero no el único, porque los poetas han sabido vivir en el exilio durante estos siglos y mantener la poesía. Fue la primera expulsión conocida en la historia del pensamiento de una cadena cuyas consecuencias han sido semejantes en cada ocasión.

Sucedía, como ha estudiado muy bien Gómez de Liaño[4], que los poetas eran molestos para el proyecto de la paideia platónica porque «maleducaban» al pueblo al ironizar sobre los dioses. Al confundir —o jugar con— las apariencias y la realidad impedían la construcción del deseado saber unitario. Y es que, desde el principio, la diferencia ha sido el problema para las aspiraciones de un saber que se define por su orientación a la unidad porque el lenguaje mismo escondía ya el dualismo que ha transitado por nuestra historia: la doble naturaleza literaria y filosófica del saber. La expulsión de los poetas era un gesto de reconocimiento de su importancia —Platón sabía muy bien del interés pedagógico de las imágenes y del riesgo que comportan para una educación racional— pero, además, que la filosofía naciente quería ser una alternativa a esa poesía como saber y como paideia aunque fuera apropiándose de ella.

Es difícil evaluar el precio de esta acción pero, ciertamente, ha marcado la historia del pensamiento durante muchos siglos. La filosofía ha construido un edificio de inconmensurables dimensiones con enormes renuncias; la poesía, vagabunda o errante, como dice la propia María Zambrano, resucita cíclicamente con vigor para recordar que los conflictos existentes en el nacimiento de la filosofía también resucitan igualmente de manera cíclica.

El actual fondo del debate sobre las relaciones filosofía-literatura me parece que remite, ahora, a la polémica de los orígenes tras el largo camino recorrido durante el cual han ocurrido varias cosas: de una parte, la plasmación en realizaciones de planteamientos fundacionales de la filosofía. Si bien algunas de ellas se han llevado a cabo en la ciencia moderna más que en ella misma, por ejemplo, el cumplimiento de un determinado tipo de verdad. De otra, la sensación del precio pagado respecto del ideal de

[3] *Morey,* Psiquemáquinas, *p. 45.*

[4] *Ignacio Gómez de Liaño,* La mentira social, *Madrid, 1989. Cap. II titulado* La doble pedagogía *es una interesante lectura de Platón, pp. 31-44.*



sabiduría inicial para cuya recuperación habría de recurrirse nuevamente a un logos poético o narrativo. Se tiene, así, la impresión de recoger aquello que en determinadas fases del proceso o había quedado fuera o había sido desechado en aras del ideal intelectual, racional o positivo.

Estamos, pues, ante un inevitable adentramiento por los intersticios de distintos saberes, lejanos hasta ahora, como la filosofía del lenguaje y la teoría del significado, la crítica literaria o la historia del arte, etc. que si bien puede producir confusión, indefinición o perplejidad por su objeto y métodos, y de ello advierte el propio Thiebaut en los comienzos de su *Historia del nombrar,* también él mismo lo justifica advirtiendo que «el proceso de interrogación es, a la vez, la confusión-problema del comienzo, y sus palabras, sus interrogaciones y sus respuestas. Cuanto más reflexivamente confusos, más sabemos; y cuando más sabemos, más seguimos reflexivos y confusos, o, para el caso, perplejos. Tal es la forma de la razón que interroga sin concesiones sobre su sentido...»[5].

Y es, en esta línea, donde debemos situar el asunto que abordan tanto Morey como Lynch y que se refiere, precisamente, a este mestizaje del cual, tomando unas palabras de Edgard Morin, podríamos decir que es signo de autenticidad[6].

Así, cuando Morey confiesa su predilección por la «ética narrativa» en una «nota previa»[7] que precede a una serie de análisis de textos literarios o en el mismo título *Psiquemáquinas,* no hace sino buscar mediaciones, como ya lo hizo María Zambrano con su razón poética o la expresión bíblica del logos encarnado, para eliminar la insalvable distancia entre la búsqueda de la verdad y el establecimiento del sentido o entre la aproximación al hecho y la contemplación del acontecimiento. Sus dos libros no son otra cosa que un esfuerzo por establecer un puente entre el afirmar y el contar, el saber y el pensar, el principio y el ejemplo, el código y la jurisprudencia, entre las acciones lógico-experimentales y las que no lo son (según la denominación de Gómez de Liaño quien la toma de Pareto). En definitiva, recomponer la unidad de los ideales del sabio y el poeta que no son otros que la verdad y el valor, respectivamente, donde al filósofo le correspondería una «tentativa y tentación llamada pensar»[8], frente al saber esclerotizado del que ya habló también Ortega, atento a los instantes privilegiados «por recurso a los cuales es posible reconocer el qué de lo que (nos) pasa, y determinar así el sentido y el valor de todo (nuestro) pasar»[9]...

Pero cuando se habla de lo que nos pasa, no estrictamente de lo que somos, estamos en el campo del relato, de la narrativa cuya virtualidad consiste precisamente en que el acontecimiento surge cuando se cuenta y precisamente por la manera como se cuenta porque ahí se establece ya

[5] *C. Thiebaut,* op. cit., *p. 17.*

[6] *Morin en una entrevista manifestaba lo siguiente: «Lo mestizo está muy bien. De hecho cuando uno reflexiona sobre una cultura, descubre que siempre es mestiza (...) Hoy, todas las culturas auténticas tienen raíces mestizas». «Babelia»* (El País), *18-7-1992, p. 3.*

[7] *M. Morey,* Psiquemáquinas, *pp. 119-126.*

[8] *M. Morey,* El orden de los acontecimientos, *p. 51.*

[9] Psiquemáquinas, *p. 122.*



la valoración. Así pues, la narración actualiza —pone el conocimiento al contar, al recordar con fidelidad— y, al tiempo, salva el sentido y el valor del acontecimiento. Ahora bien, no estaría de acuerdo con Morey en que esos momentos privilegiados, esos cortes inmanentes que el arte descubre, lo haga exclusivamente en los autores llamados malditos frente a los que podríamos llamar autores de orden, es decir, sometidos a la lógica de los hechos[10].

Así, la considerada, por algunos, como pesadamente conservadora novela realista del XIX atendió a los elementos contingentes que forman el yo individual y social, reconstruyéndolo narrativamente a través de la novela histórica, como hicieron en Francia, Balzac, y Galdós en España; o aunando el enfoque positivista de la ciencia del momento con lo que algunos han llamado realismo mágico o espiritualista, elemento necesario para superar el ámbito de la ciencia y acceder al relato, para trascender la enumeración de los hechos en el marco del sentido que impone la narración misma.

Atención a la ciencia y superación del riesgo del cientifismo psicologista o sociologista, he ahí propuestas que hallamos en la novela, relato que nos permite leer la historia en dos o más sentidos e, incluso, hacer la historia desde el final, para superar de esta manera lo grisáceo de la cronología con la proyección del sentido. Toda novela, o bien se basa, de alguna manera, en una metahistoria, o bien la realiza respecto de lo que narra, al narrar ordenadamente. Y no se entienda esto respecto de los contenidos sino de lo que el relato impone como necesario para producir el sentido que quiere producir. Así sucede con *La incógnita* y *Realidad,* dos novelas de Galdós escritas en torno a 1890, que, si bien tratan de lo mismo, la forma de la narración sirve para ocultar (incógnita) o para mostrar la verdad (realidad). Esto permite varios actos de lectura que producen una interconexión entre sujeto y texto a través de la cual ambos se constituyen sin eliminar ningún elemento: ni lo verosímil que se entremezcla con la realidad; ni el sueño que lo hace reforzando la vigilia; ni la imaginación —o el encantamiento— que refuerza la conciencia. Esa forma de unidad concreta, digerible, rápida, si se quiere, escapa del sistema y produce fascinación en aquellos otros lenguajes que no pueden decir lo que la literatura dice.

Mas, para Morey, es claro que, una vez fijado el quehacer del arte en su capacidad de retomar esos «instantes privilegiados por recurso a los cuales es posible reconocer el "qué" de lo que (nos) pasa y determinar el sentido y valor de todo (nuestro) pasar», la filosofía queda establecida como pensamiento «indisciplinado», como capacidad de preguntar y, en definitiva, como acto de lucidez del pensamiento que necesita volverse narrativa para seguir «el orden de los acontecimientos». Parece haber como una necesidad de volver a mediar entre los saberes positivos y los relatos na-

10 Podríamos pensar, por ejemplo, que la novela cervantina es conservadora por cuanto la lucidez final mostraría al protagonista lo inútil de su aventura caballeresca. Olvida, no obstante, que en el proceso fue acompañado —es decir, entró en el juego formando parte de la aventura, pues de eso se trata ya en definitiva— el personaje que representa la aceptación de la triste verdad de los hechos. Esta valoración surge precisamente cuando comparamos los escenarios reales y los personajes sociales que constituyen la realidad de la novela frente a la brillantez del encantamiento que funciona en D. Quijote como un modelo intelectual y ético. No es verdad, como señala Morey, que el héroe de la nueva novela se limite a convertir «los acontecimientos en acciones» produciendo una adaptación de la realidad de acuerdo con supuestos, gnosológicos y éticos, previamente establecidos.

rrativos, de equilibrar, nuevamente, cerebro y corazón o de recuperar el presente desde la historia y no sólo mantener ésta como recopilación[11]. «Porque —y son palabras del propio Morey— la obstinación en construir la filosofía como un gran edificio sistemático, supliendo de este modo la ausencia de un "logos" demostrativo (que entiende como paso del logos inquisitivo al logos argumentativo) y presentándose así como presunto saber, resulta a menudo demasiado decepcionante como para merecer una ciega confianza»[12].

Al hilo de este estado de ánimo, podemos retomar el tema con dos interrogantes, tal como las formula Lynch: «¿Qué es lo que la filosofía contemporánea encuentra de atractivo en la literatura?», o, en otras palabras, ¿...cuándo el filósofo se viste de poeta o de novelista, y sobre todo "por qué" lo hace?[13]. O, podríamos preguntarnos nosotros mismos, ¿qué razones nos inducirían a escoger entre filosofía y literatura?

La respuesta que se da el propio Lynch es contundente: más allá del interés metodológico, el encantamiento vendría producido por la involuntaria comprobación de la que nuestro autor denomina «inadecuación expresiva» de la filosofía. «Parece —continúa Lynch— como si la filosofía encontrara la posibilidad de asistir en los textos literarios al espectáculo de su propia inactualidad como discurso»[14]. Remitiéndonos a las preguntas iniciales de María Zambrano, podríamos señalar al respecto que, si no ha disminuido por parte del hombre el ansia de saber por cuanto sigue siendo necesario, hay discursos que informan con más dinamismo y con más vigor sobre el presente que la propia filosofía, suministrando, «entre otras cosas, un modelo para comprender, para exponer en palabras nuestra actual perplejidad que en parte constituye lo más definitorio de nuestra condición presente»[15]. Claro que, como el propio Lynch reconoce, la literatura es una manera de saber pero no aporta un conocimiento positivo porque, generalmente, los propios escritores no se hacen responsables de ese conocimiento, permaneciendo en un plano puramente estético cuyo riesgo radica, precisamente, en convertirse en un elemento exclusivamente estetizante.

La respuesta no es, pues, fácil en el sentido de que la literatura se convierta, sin más, en la alternativa de la filosofía como forma de conocimiento. Pero, tampoco, la filosofía puede permanecer, sin más, ajena a la literatura. Ni siquiera es posible mantener una irreductibilidad dogmática de los géneros que, muchas veces, encubre diferencias jerárquicas de tipo ideológico o gremial o de normalización canónica excesivamente rígida; ni hacer simplemente retórica, al menos, en el sentido expuesto en el *Gorgias* platónico como simple arte de la persuasión donde todo vale. De este segundo riesgo no está libre buena parte de la filosofía actual, solapada bajo distintos tipos de discurso.

[11] *Algunas de estas ideas parecía verter el filósofo italiano Giacomo Marramao en una entrevista publicada en «Babelia»* (El País), *1-8-1992, pp. 2-3. Hace ahí una crítica sobre la falta de un lenguaje innovador en la filosofía actual.*

[12] *Morey,* El orden de los acontecimientos, *p. 57.*

[13] *E. Lynch,* op. cit., *pp. 158 y 103.*

[14] Ibídem, *p. 158.*

[15] Ibídem, *p. 162.*



La respuesta hay que buscarla en su común instalación en el lenguaje y la escritura, al igual que el *mitos* y el *logos* o la poesía y la filosofía con anterioridad a la expulsión. Si Morey apela a la humildad de los filósofos para reconocer esto, Lynch señala que el amor propio no tiene por qué ser herido. Es muy difícil seguir llamando, sin más, filósofos a unos y escritores a otros, pues ¿acaso los primeros no escriben también? O llamar lectores a quienes leen literatura y filósofos o aprendices de tal a los que leen a los segundos.

Es precisamente aquí donde está la trampa porque permitía en el segundo de los casos mantener el criterio de autoridad de manera solapada. Pero la teoría de la lectura, así como la hermenéutica, han puesto de manifiesto que ni la narración es una competencia exclusiva del narrador (al igual que la historia no lo es de quienes la hicieron[16]) ni «la distinción entre relatos literarios y relatos filosóficos presupone la diferenciación de dos tipos de narradores: el poeta y el filósofo, con la idea prejuiciosa de que hay uno que es un charlatán y miente y otro que es un sabio y dice la verdad»[17], según la expresión del propio Lynch. Si hacemos caso a Octavio Paz, él reivindica para la poesía también la capacidad de conocimiento: «La poesía —nos dice— ha dejado de ser la servidora de la religión o de la filosofía; como la ciencia explora el universo por cuenta propia» (...) «La poesía es un saber; y un saber experimental»[18]. Aquí podríamos hablar, pues, de planos pero no de irreductibilidades. Ejemplos, pues, más que sobrados hay en la historia para no mantener, sin más, esa distinción.

Sin embargo, la mayor revolución, creo yo, se ha producido de parte de los lectores, quienes han descubierto la importancia de su papel respecto del texto y, con ello, muchos esquemas rígidos han caído porque se ha comprobado que la lectura tiene una estructura narrativa tanto como intersubjetiva. Ello es así porque pone de manifiesto que el texto es (no sólo está) inacabado y el lector narra con o desde el propio texto que necesita, para su mantenimiento, de la lectura activa, generativa, creativa. «Se sustituye —dice Lynch— la figura del narrador —sea filósofo o poeta— como dueño absoluto del sentido, por un modelo más igualitario y más justo en el que narrador y lector comparten la determinación del signo»[19].

Tanto se entienda esto sólo como una forma de leer —una lectura, como suele decirse— o, más allá, como una teoría de la verdad que vendría arrastrada por la urgencia que el lector tiene de hallar sentido en un texto, lo cierto es que esta «rebelión» pone de manifiesto la estructura narrativa también de la filosofía y su complicidad con la literatura. Se pasa del sentido impartido al sentido compartido, del relato relatado a la lectura configurativa, conversacional, como en el antiguo teatro en que el autor debía modifi-

[16] *Resulta muy ilustrador a este respecto el libro de José María Jover* La primera república española: realidad y mito, *Madrid, Austral, 1992. En él se estudian, de manera muy aguda, las sucesivas reelaboraciones que de la primera república española se hicieron durante las décadas siguientes hasta la última serie de los* Episodios Nacionales *de Pérez Galdós, mostrando las diferentes percepciones y el distinto significado que iba adquiriendo este acontecimiento histórico.*

[17] *E. Lynch,* op. cit., *p. 105.*

[18] *O. Paz, «Conocimiento, drogas, inspiración» en* Corriente alterna, *México, siglo XXI, 1967.*

[19] *E. Lynch,* op. cit., *pp. 105-6.*



car el texto tras el día del estreno cuando el público mostraba sus preferencias o rechazos.

En esta complicidad radica la difícil situación para la filosofía en la actualidad. En un sentido, puede hablarse de la literatura como amiga de la filosofía y así lo hace la profesora Frances Berenson[20], de colaboración entre ambas donde la literatura subraya el papel de las emociones en el ámbito del conocimiento y las relaciones interpersonales. Pero, podemos señalar, también, que la literatura suspende la distinción entre lo verdadero y lo falso al hacer valer lo propio de la ficción donde prima la estructura interna del relato sobre su contenido, quedando éste subvertido al poder ser reacomodado, reajustado de distintas maneras e imponer el final del mismo, o sea, su verdad.

Probablemente, como señala el propio Lynch, estemos en un momento de dominación de la retórica, fase típica entre dos imperios filosóficos, el que ya pasó y el que estaría por venir. Y nuestra época tendría todas estas características: mezcla, confusión, connotación, pero también vida, juego, singularidad y diferencia, al menos como parte del relato. Y así, en palabras de Morey, «es posible que el saber positivo nos proporcione teorías gracias a las cuales nos sea posible decidir cuál es, ante tal situación de juego, la acción razonable, juiciosa. Pero es sólo el saber narrativo quien nos da el marco o paradigma general desde el que es posible decidir qué está pasando exactamente en tal situación de juego de acuerdo con un hipotético pasar posible de "todo" juego»[21].

Por consiguiente, si es verdad como decía Giacomo Marramao, en la entrevista citada, que «el lenguaje innovador de nuestro tiempo proviene de la ciencia y de los lenguajes del arte, de la literatura y de la comunicación», es decir, del saber positivo o de los narrativos, cabe la posibilidad de la filosofía, aun en su aislamiento, como lucidez o por su capacidad de levantar continuas interrogaciones de mediación entre la verdad y el sentido. Olvida, así, buena parte de sus pretensiones normalizadoras pero atiende a las aportaciones de todos los compañeros de viaje, olvidados por largas temporadas, y reconoce que no hay, al menos por ahora, exclusivas. Probablemente esto supone asumir un papel humilde pero interesante —sería la postura de Miguel Morey— o ser consciente de que peor que la retórica tal como es concebida en el *Fedro* o, incluso en el *Gorgias*, sería la retórica anacrónica. En el primer caso se habla del hombre inteligente, en el segundo del ingenioso; en el tercero...

Este riesgo, que parece advertir Lynch, trata de situar a la filosofía en el presente. Y en este presente sabemos que la fabulación literaria, en sus más diversas modalidades, es una mentira, pero como dice Morey, el enig-

[20] *«La literatura, una amiga de la filosofía», ponencia presentada a las Jornadas sobre filosofía y literatura, celebradas en la Universidad de Navarra. Inédita.*
Mantiene la profesora Berenson que «la literatura puede representar un papel importante ayudando a la filosofía, pues aporta como regalos una claridad e interés adicionales, entusiasmo e, incluso, impacto emocional; todos estos elementos tienen la capacidad de provocar una comprensión más profunda. La literatura da vida a las teorías filosóficas. En ningún lugar está esto más claro que en Ética, Estética, Filosofía de la Mente y Filosofía de las Relaciones Personales». El verano de 1992 tuve ocasión de asistir a las clases que imparte la profesora Jane Zembaty de la Universidad de Dayton (Ohio) y ella mantiene la misma orientación. Supongo que podrían aducirse muchos testimonios más pero me parecen significativos éstos por provenir de ámbitos de habla inglesa.

[21] *Morey, M.,* El orden de..., *p. 165.*



ma consiste en «que mucho mienten los poetas —pero que lo que permanece lo fundan los poetas—»[22]. Cuando se habla de las relaciones literatura-filosofía desde esta última, el temor puede radicar en descubrir que quizá forme parte de esa fábula más de lo que desearía porque ahora el intelectual queda más cerca del narrador, es decir, del contador de cuentos con quien se ha identificado la capacidad de manejar la fantasía y la mentira.

Entre la amistad y el recelo, pues, se mueven esas relaciones tal como las describen estos textos y eso tiene, como a nadie escapa, bastantes consecuencias teóricas y prácticas.

II. ¿Un nuevo humanismo?

Quizás uno de los problemas mayores con los que se ha enfrentado la filosofía, principalmente el racionalismo idealista, ha sido el de los singulares concretos. La elaboración de conceptos como Hombre o Humanidad que han contribuido durante épocas a una fuerte normalización preceptiva, es, probablemente, una de las razones más profundas de la crisis filosófica actual. De una parte, las distintas filosofías del lenguaje han terminado de confirmar la crisis de esa cierta metafísica y el posestructuralismo ha terminado por descubrir que tras el texto hay «alguien» que escribe y «alguien» que lee. Pero, de otra, hemos descubierto que las ciencias humanas son insuficientes para la construcción de un nuevo humanismo emancipador porque funcionan sobre muchos reduccionismos ilegítimos, y una vez que convierten al hombre en sujeto, queda el afán por el número[23].

En este sentido, la literatura nos enfrenta con una propuesta radical al denunciar la rigidez de ambos planteamientos: de la filosofía y las ciencias. En este sentido, si la filosofía no desea quedar reducida a metodología de las ciencias y dejar el resto del campo semántico a los distintos relatos narrativos debiera atender a esta crítica.

Y esto hacen, aunque sea sólo parcialmente como luego diremos, los libros de estos autores. Su apuesta reside en buscar un asentamiento fiable para ese «alguien» que parecía quedar fuera. Pues, reducido a concepto o a número, el hombre singular o social no acaba de encontrar su ubicación. Dicho en palabras de Emilio Lledó:

> La disolución del texto en estos momentos de subjetividad —su aproximación a la temporalidad— es, sobre todo, una aproximación a la constitución misma del mundo de la vida; es humanizar y realizar el texto. Pero ¿para qué? Tal vez al desplazarse ante la original, nueva, abierta perspectiva de cada texto, la existencia concreta —la personalidad— adquiere un determinado protagonismo y toda la cultura, por así decirlo, vuelve a vivir en un sujeto «educable» y maleable para esa cultura y para tal cultura. Porque, como es sabido, una de las características esenciales de la vida hu-

[22] *Morey,* El orden de..., *p. 95.*

[23] *Muy interesante el comentario de Lynch al análisis de Canetti sobre el concepto de masa. Véase pp. 19-52.*



mana es la de desplegarse en medio de una tradición. Ello quiere decir que nuestra mente, el mundo «interior» en el que estamos instalados, se constituye por las informaciones que, de distintas maneras, nos llegan en esa tradición. Las informaciones son, primordialmente, lenguaje, y lenguaje quiere decir intercomunicación, en la que se expresa la necesidad de un diálogo con lo «otro», desde la estructura de la mismidad constituida, construida desde un lenguaje y una memoria[24].

La cita de Emilio Lledó es un poco larga pero resume perfectamente el sentido de lo que quiero decir[25]. Sin ser exclusiva de la cultura latina esta propuesta, sí enlaza con aquella tradición de nuestros países cuando ésta no ha sido impuesta durante los períodos absolutistas o dictatoriales. Las consecuencias políticas, éticas o pedagógicas —al final, el conocimiento siempre se resuelve en una de estas tres cosas— son evidentes, si tenemos en cuenta lo que está significando la planificación científica de la conducta en las sociedades modernas[26].

Si bien este problema recorre las páginas que estoy comentando, Lynch lo cita expresamente a propósito de la lectura que realiza de los textos canónicos del pensamiento cartesiano en los que descubre una estructura narrativa construida en perfecta unidad con el contenido donde la relación forma-fondo se torna decisiva. Aparte de ser una lectura interesante para mostrar esta unidad, que suele pasar desapercibida, muestra cómo lo privado se convierte en garantía de verdad: que uno se lo diga a sí mismo, que el protagonista cuente sus vicisitudes nos implica en la práctica, gráfica y pedagógicamente. Sólo si «el sujeto —dice Lynch— reconoce el "cógito" como acto, como un hacer que le es propio, estará legitimado como tal». (...) «Para devenir sujeto del ser el yo ha de pasar primero por asumir la condición de sujeto de un hacer. Y la presentación de ese paso del hacer al ser sólo es posible en una narración»[27]. Dicho de otra manera: el sujeto se reconoce en su acción siendo inteligente, y asume así responsablemente su existencia. Con MacIntyre sostiene Lynch que «los conceptos de narración, inteligibilidad y responsabilidad se presuponen entre sí y presuponen además el concepto de identidad personal»[28]. Y con Rorty señala «que llegamos a ser yo gracias a la recuperación de la serie de pasos que desembocan en uno mismo, o en el conocimiento de uno mismo. Este proceso es poético, porque es idéntico al proceso que nos lleva a inventar un nuevo lenguaje, a elaborar nuevas metáforas»[29]. Pero, podríamos añadir, resta la exigencia de equilibrio entre la historia y el presente y a ello dedica Lynch el capítulo III, a propósito de un comentario sobre Ortega y utilizando la alegoría del viejo Nathan propuesta por Lessing en la coda final que apostilla su libro.

La propuesta de Lynch es, pues, interesante aunque, lamentablemente, se disuelva hacia el final. Y esto sucede porque, termina diciendo, frente a toda intención edificante cuya reprobación comparto, «sólo quedan los

[24] *E. Lledó,* El silencio de la escritura, *p. 68.*

[25] *Puede verse, a este respecto, el texto de A. Banfi «El renacimiento del humanismo clásico» en R. de la Villa,* Filosofía y Literatura, *Madrid, Tecnos, 1991. Se trata de un texto de 1956. En este artículo critica el poder de los técnicos y aboga por un humanismo constructivo frente a cualquier intento de hacerlo desde la disciplina canónica, basada en un mundo ideal. Ningún saber queda fuera de ese proyecto siempre que no se presente como excluyente.*

[26] *Cuando a Edgar Morin en la entrevista citada se le pregunta si la ciencia le parece peligrosa responde: «No la ciencia, sino esa barbarie en el interior de la ciencia que es el pensamiento disciplinar, la compartimentación en disciplinas. Muchos científicos sólo tienen una visión de los problemas de sus respectivas disciplinas, que han sido arbitrariamente recortados en el tejido complejo de los fenómenos. Esos científicos tienen una pobreza increíble para comprender los problemas globales. Y hoy todos los problemas importantes son problemas globales».*

[27] *Lynch,* op. cit., *p. 119.*

[28] Ibídem, *p. 120.*

[29] Ibídem, *p. 122.*



gestos, cuando son de buena voluntad, y el rumor de las querellas que, a veces, sirven de motivo para un cuento»[30]. Quizá no quede en este momento sino este abrazo esteticista de lo literario, pura retórica juguetona desvinculada como instrumento cognitivo mas, me temo, que no sea suficiente como alternativa a los nuevos afanes normalizadores de los contables frente a los contadores de cuentos[31]. Si bien esa retórica conduce a la disidencia como estratagema, ese tipo de astucia me parece que es permitida a muy pocos porque, ¿cómo se hacen los lectores libres, capaces de decir que no hay razones ni verdades? Si enseñamos a leer ya normalizamos al tiempo que enseñamos a conocer, o ¿es mejor ser iletrados?

Morey, por su parte, acentúa ciertos ribetes propios del Robinson de Tournier frente al de Defoe, porque acierta a ver en el primero de los textos *Viernes o los limbos del Pacífico* una apuesta por el saber estar frente al saber hacer, del lirismo frente a las aventuras del marinero Robinson Crusoe. Renegando de cualquier proceso de homogeneización el individuo de Morey, ese sí-mismo, se enfrenta en su diálogo interior, en su pensamiento —no en su saber que es producto de la instrucción y por tanto ligada al poder simbólico homogeneizador— a la doble temporalidad: la cronológica, secuencia narrativa de instantes que valen en tanto que pasan; y, la que denomina *extática,* es decir, aquel sentido que liga la vida al Otro, al Afuera, a lo Sagrado, como quiera que se denomine, y que garantiza la eliminación del nihilismo, supera la verdad funcional como simple adecuación. Su esfuerzo se basa en no identificar la existencia como una sucesión de años gastados que desembocaría en la obediencia al poder, en el nihilismo o en la dinámica del individuo consumidor al pairo de las exigencias del mercado; por el contrario, trata de asegurar que ese sí-mismo goce del máximo de autonomía y de sentido y para ello lo des-historifica y des-socializa hasta donde le es posible. Al filósofo corresponde tratar de ver ese Afuera indecible que, por escapar de la experiencia, no superará el ámbito de lo problemático pues de su existencia sabemos sólo por su necesidad para que haya radicalmente y, no sólo, funcionalmente, sentido. El artista, por su parte, tratará de plasmarlo en su encarnación a través de esos momentos privilegiados que acaecen coyunturalmente.

Pero dos dudas nos surgen de esta propuesta, que, pienso, también se debilita un tanto: si esas Ideas (con el trasfondo de Kant) son necesarias pero inaccesibles, el filósofo queda como una especie de místico cuyo objeto de búsqueda, en el mejor de los casos, es un problema sin solución y, en el peor, una ilusión vana que surge en el ejercicio mismo del pensar sólo accesible al propio filósofo con el apoyo del artista. Ahora bien, y es la segunda duda, si ese sentido es imprescindible para el hombre —en tanto que hombre— y sólo aparece en el saber filosófico, la pregunta ini-

[30] *Lynch,* op. cit., *p. 213.*

[31] *A esto se refería Gonzalo Suárez en una entrevista publicada por* El País *en su sección «España, un estado de ánimo», 13-8-1992, p. 10.*



cial de María Zambrano nos surge de nuevo, más aún, cuando Morey, no digo que no le falte razón en parte, parece creer que la filosofía es de minorías. Con esto habría, todo lo más, dado un bálsamo a la perplejidad de los intelectuales, pero al hombre-masa, tanto da si es en el sentido de la sociología o en el empleado por Canetti, no le queda sino regirse por la dinámica del mercado o sumirse en el vacío. Creo que se ha olvidado que la disputa de Platón con los poetas se debía a que estaba en juego el porvenir de la juventud griega.

Por eso, no parece que la reclusión en el gabinete solucione mucho, salvo que todos puedan hacerlo. Tanto la filosofía como la narrativa pertenecerían a las minorías y la labor de esa ética narrativa —mediación de la filosofía y la literatura— no parece que, finalmente, vaya muy lejos. Los niños seguirán aprendiendo de los comics y los mayores de los «culebrones». No creo que esta orientación pertenezca a buena parte de nuestra tradición literaria, Cervantes, Lope, Fernando de Rojas o Quevedo, incluidos, por no citar a autores más recientes desde la generación de 1868 para acá.

Así pues, si, de una parte, la aproximación de la filosofía a la literatura nos sitúa en esta línea de reflexión sobre el individuo y sobre el hombre, probablemente en muchos de los aspectos que han recorrido la modernidad de forma paralela a los valores dominantes, pero sin serlo, de otra, los temores de un discurso realizado con los estigmas de todos los «pos» de fin de las ideologías lo dejan absolutamente disminuido y solipsista. Es incapaz, en mi opinión, de orientar ese humanismo, que algunos han llamado de tercera vía o tercera cultura, en línea con lo indicado por Lledó con anterioridad, y deseable para muchos frente a la normalización de los contables. Por decirlo con palabras de Iris Zavala: «...aun desde la posmodernidad tecnológica y posindustrial es posible la subversión de lo simbólico, la liberación de cuanto oprime. Por tanto, los productos culturales tienen una función epistemológica: transmiten conocimientos y son centrales en la constitución del sujeto; que somos lo que leemos y que el sujeto se constituye a partir de una lengua y sus instituciones»[32].

O sea que, una vez recuperado el sujeto, nos resta el discurso disolvente pero éste, más que servir de poco, puede ser utilizado por pocos. Éste es, para mí, el problema que exige la elaboración de una tercera vía, cualquiera que sea su nombre.

III. Algunas consideraciones desde la historia de la filosofía española

Si, en los textos que comentamos, se aboga por la disidencia, el disenso o la diferencia frente al consenso, la homogeneización o la normalización,

[32] *Iris M. Zavala,* La posmodernidad y Mijail Bajtin, *Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 222.*



como forma de ser hombre, esta actitud, para ser coherente, debiera aplicarse siempre. Esta coherencia no parece fácil. Parece quedar, en exclusiva, para quienes la proclaman, necesitando de la identidad homogeneizadora del resto. Dicho de otra manera: para que haya diferentes se necesita que haya iguales (aunque no se diga explícitamente respecto de qué); o, aún de otra forma: este tipo de discurso, posmoderno o de fin de la modernidad, puede enmascarar nuevas formas de homogeneidad, usando el mismo tipo de diagnóstico para todas las sociedades y convirtiendo en canónicos textos emanados desde los centros de poder de las áreas culturales dominantes[33]. Esta preocupación por el sujeto que se orienta hacia la desmembración de los principales valores ilustrados en aras de una pretendida emancipación termina, como he dicho ya, por convertirse en lo contrario de lo manifestado. Entre otras razones, por la falta de atención a cada historia y a cada sociedad, sin las cuales el individuo es una abstracción.

Así, ese acercamiento de la filosofía a la narrativa, inicialmente interesante como proyecto filosófico y cultural, queda en muy poco o, como hemos señalado, puede convertirse en una nueva forma de dominación. Tanto puede hacerse así un discurso desmitificador o antiedificante como lo contrario, es decir, un discurso edificante o anticientífico donde la literatura es presentada como compensación en un mundo sin ilusiones, sin fines o sin fe, donde el hombre necesita de narraciones o de historias que llenen su vacío. A ambos riesgos están sometidos, quizá paradójicamente, los textos comentados, especialmente el de Morey a pesar de ser una versión revisada de las principales tesis que definen la posmodernidad (sea cual fuere la denominación que se utilice).

Propongo recuperar la necesaria articulación filosofía-literatura, incluso, además, con la ciencia, desde una perspectiva histórica. Únicamente así puede comprobarse qué respuestas han ofrecido esas relaciones en cada época respecto de las preguntas que en su contexto se producían. Es sabido que el presente sólo puede entenderse desde la historia, y cada presente desde su historia.

Como ejemplo, deseo referirme al análisis, a mi parecer muy interesante, que realiza la profesora Iris Zavala en el último capítulo de su libro ya mencionado al comienzo.

Podemos resumir su tesis de la siguiente manera: 1. No puede aplicarse sin más a las sociedades hispánicas el diagnóstico que se realiza sobre las sociedades de tecnología altamente desarrollada o poscapitalista; 2. Buena parte de los asertos que se atribuyen al posmodernismo fueron avanzados por el modernismo(s) hispánico(s); 3. La situación actual en las sociedades del mundo hispánico —esa heterogeneidad sincrónica, como la define— tendría que ver más con virtualidades abiertas por ese movimiento de emancipa-

33 Sin querer detenerme mucho en este aspecto, resultan significativas las fuentes utilizadas tanto por Lynch como por Morey así como las ausencias. En concreto, todas las lecturas literarias que realiza Miguel Morey pertenecen prácticamente al mismo área cultural donde no figura ningún autor español o latinoamericano.

ción, que fue el modernismo, que con otros procesos cuya realidad, en ese área cultural, no dejaría de ser un mito.

Ciertamente, las investigaciones realizadas en los últimos años sobre la década de los noventa del pasado siglo y los primeros decenios del presente han desmontado, en buena medida, algunas valoraciones simplistas o equivocadas, hechas con anterioridad. Citaré sólo algunos puntos: 1. La llamada crisis del realismo fue una profunda revisión y una complejificación del mismo pero no simple rechazo. A este punto se unen el mantenimiento del positivismo y el desarrollo de la ciencia; 2. La existencia de un compromiso social y político, la lucha contra el autoritarismo y los imperios, y la apuesta por la democracia está claramente presente en los intelectuales pertenecientes a las generaciones anteriores a la guerra civil; 3. La revisión de temas como la deconstrucción del sujeto, la renovación de los géneros literarios y los filosóficos que no parten de su delimitación sino de su mezcla. Recuérdense la «nivola» y el «druma» unamunianos o la novela dialogada de Galdós. Podemos preguntarnos si *La Voluntad* de Azorín es una novela o qué son los esperpentos de Valle, por ejemplo. O lo que supuso la potenciación del ensayo, género híbrido por naturaleza, etc. Y, todo ello, produjo una gran diversidad de lenguajes y estilos, de géneros nuevos —¿filosofía o literatura?— como respuesta a un proyecto cultural específico en un contexto social y político determinado[34].

Desde aquí, la profesora portorriqueña señala que «la situación actual no puede entenderse como una ruptura total con el pasado» para indicar más adelante que «...existen con seguridad, contenidos semánticos muy diferentes en las diversas situaciones nacionales, que el espacio es plural, y hay derecho a la diferencia»[35]. Justamente la diferencia sólo puede asentarse en la continuidad y la sincronía de las heterogeneidades sólo puede establecerse en la medida que no se niegue la diacronía[36]. Y en este sentido, señala Zavala, «La(s) práctica(s) de la modernidad y su "narratividad" tal como se revela en el mundo hispánico desde una postura antiimperialista latinoamericana en y alrededor de 1898 (año que, según Lenin, marca el punto más alto del imperialismo) es todavía un proceso en curso. Sin embargo, *no parece representar ni el abandono de la lucha por el significado, ni de la búsqueda de la verdad o el entusiasmo.* La reflexión sobre la función del intelectual en el capitalismo tardío o en el mundo industrial moderno, si bien despoja de ilusiones, no lleva a abandonar la partida ni la responsabilidad»[37].

Paradójicamente, en América Latina la pregunta por la identidad es la pregunta por la diferencia[38], por la reconstrucción de la historia. En España, donde la historia debe ser igualmente reconstruida, no está tan claro en el campo de la filosofía, excepto para unos pocos. Porque nos podemos

[34] *Iris Zavala resume en seis los temas principales tratados por los modernistas: «1) Desconstrucción y desmitificación del Estado; 2) Ideología anticolonial; 3) Preocupación por temas sociales (socialistas); 4) Descanonización de las ideas heredadas; 5) Volver a trazar el mapa del dominio moral; 6) Ataque y asalto a través y a la retórica».* Op. cit., *p. 240.*

[35] Ibídem, *p. 243.*

[36] *«En conclusión —señala Iris Zavala— la producción literaria contemporánea en España, particularmente desde los años cincuenta, es una revisión y una reescritura del pasado, y un reestablecimiento de la historia, combinado con la retextualización, por ejemplo, de Valle, Machado, Darío, la nueva recepción de Lorca, Alberti...», p. 256.*

[37] Ibídem, *p. 260. La cursiva es mía.*

[38] *«...la identidad del hombre hispanoamericano se define, paradójicamente, por aquello de que carece: la humanidad plena. Esta carencia no es innata a su condición. Todo lo contrario. Se ha pretendido despojarlo de la humanidad que inalienablemente posee al imponerle metas ajenas. Pero el fracaso de este acto pone de manifiesto esa misma humanidad que se quiere negar. De aquí que el hispanoamericano se vea como un ser esencialmente dual porque su rostro humano ha sido cubierto por una máscara tallada por la humanidad de otros hombres occidentales». Glaria de*



preguntar cuál está siendo la función de la filosofía durante estos treinta últimos años. Probablemente, como señalaba el profesor Abellán en la introducción de su *Historia,* la literatura ha suplido el vacío dejado por la filosofía pero de manera insuficiente. Pero si la narrativa ha mantenido la continuidad que indicaba Iris Zavala aun en su crítica a muchos de los mitos de la España tradicional, las virtualidades que forman ese proyecto inacabado pueden ser base para una forma de hacer más humana como proyecto propio de desarrollo de la modernidad.

No parece esto estar tan claro en la filosofía donde, en mi opinión, la fisura producida con parte de la tradición (buenas razones había para ello) durante los sesenta lo fue prácticamente con toda la tradición. Aparte de que para esto segundo no había ninguna razón, como algunas investigaciones de importancia ya han mostrado, esta fisura aún no ha sido restañada y también tengo dudas de que haya voluntad de ello.

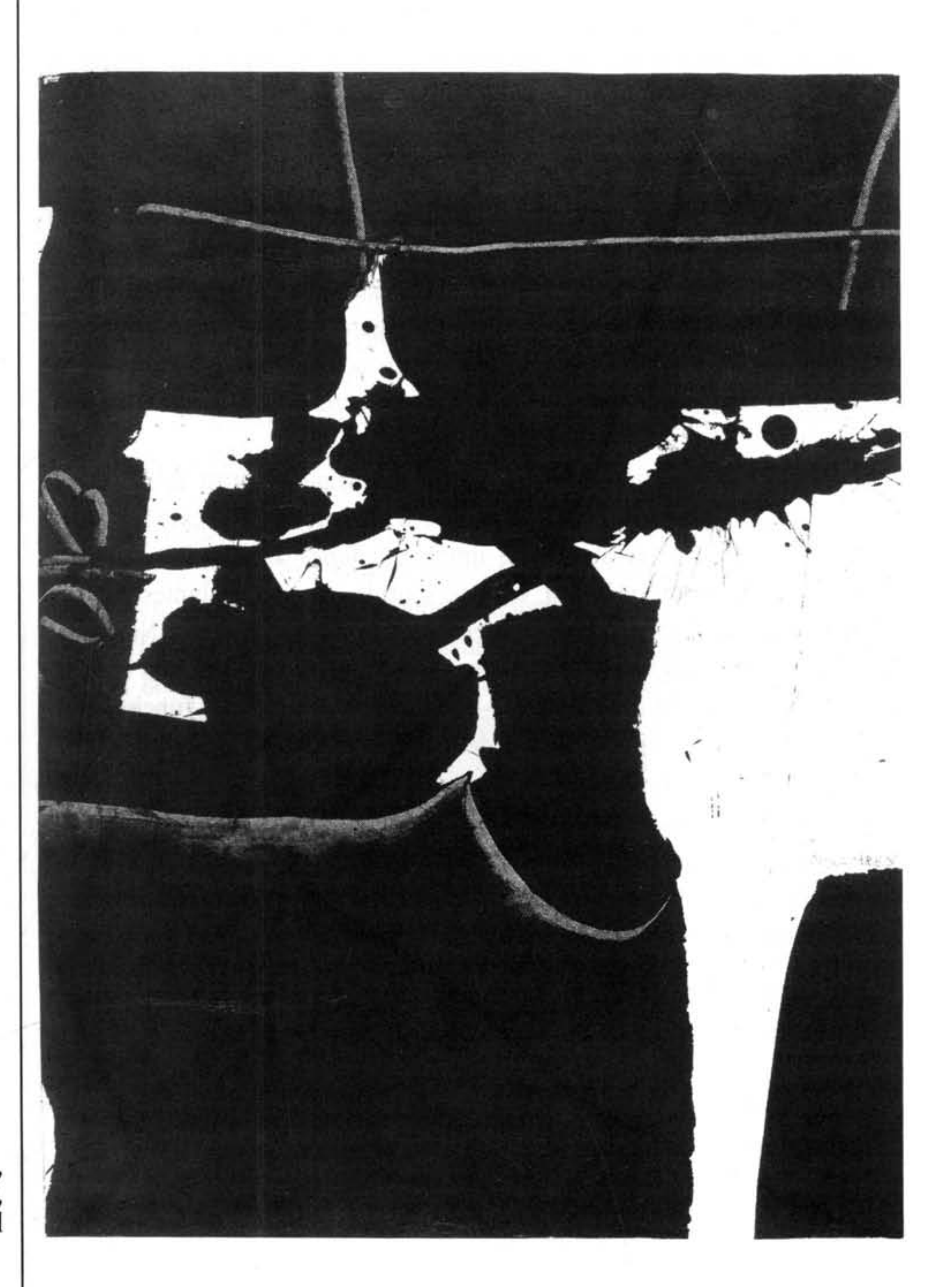
La retirada de la filosofía al gabinete, el diseño de ese sujeto que se encoge de hombros al terminar la fábula (Lynch) o que se encierra en su solipsismo tratando de contemplar lúcidamente «Algo» que sabe nunca logrará y que simplemente atisbará en las imágenes que el narrador acierta a presentarle (Morey) fomentan un ahistoricismo que en nada conecta con el compromiso de autores que hicieron un esfuerzo por modernizar España hace ya un siglo.

Así pues, en mi opinión, la articulación filosofía-literatura exige ser enmarcada históricamente para que adquiera sentido en el contexto de un horizonte social y cultural y evite interpretaciones acríticas.

Los textos de Morey y Lynch, en este sentido, son estimulantes pero no conectan con esa tradición española con la que podrían hacerlo. No parece muy lógico que, cuando las ciencias humanas se han convertido en ciencias de la planificación y la intervención —productoras de verdades funcionales— y la literatura se ha adueñado del debate sobre el sentido, la filosofía se reduzca a pregunta sin esperanza de respuesta. Precisamente, en la tradición española, cuando la filosofía se ha acercado a la narrativa lo ha hecho no para alejarse de la realidad sino para buscar una mediación más con que comprenderla. De ese contacto ha surgido, en muchas ocasiones, un diálogo fecundo no sólo para el pensamiento sino para la acción.

Cunha-Giabbai, Humanidad: la utopía del hispanoamericano. *Tesis doctoral presentada en la Universidad de Georgia. Inédita.*

José Luis Mora



Manuel Millares,
***Sin título* (hacia 1966),**
pintura sobre papel



El bosque vacío
(Segunda parte)

I

Cuando entré en el patio de su casa, Guillermo parecía oír el canto de los pájaros. Estaba sentado en una silla de enea, con los pies sobre una caja de madera y, a su izquierda, tenía un vaso vacío de café. No me oyó llegar. Tenía aspecto de dormido pero sus ojos estaban medio abiertos. En las paredes del patio, desde que yo tenía memoria, había un par de jaulas que de vez en cuando solía sacar a la fachada de la calle, donde las colgaba sobre un clavo. Esperé un momento y luego carraspeé llamando discretamente la atención. Guille giró la cabeza ligeramente y sonrió. Su cara, un poco terrosa, se llenó de sutilidad. El gesto de Guille no fue tanto una incitación a que entrara al patio sino al lugar donde él estaba. Con Guille las cosas eran un poco así y ya hacía algún tiempo que había comenzado a descifrar su lenguaje corporal, por decirlo de alguna manera. Me senté en la otra silla y lo miré sabiendo que podríamos estar así toda la tarde. Había llegado a quererle, a admirar sus arrugas, a simpatizar con su indumentaria un poco labriega, a tener paciencia con sus caprichos y su gusto por las paradojas. Guillermo —ahora lo veo— fue para mí un desafío.

Cuando me enfrenté con mi padre, a la edad en que la afirmación del propio mundo es una tarea insoslayable, no tardé en superarlo, es decir, que mi padre se convirtió a mis ojos en un verdadero muro frente al cual yo sólo tenía dos opciones: o golpearme una y otra vez contra él o saltarlo. Retrocedí y cogiendo una buena carrera, hecha de rebeldía y negaciones, salté como un galgo. Al caer al otro lado me hallé, no con la felicidad o excelencia que había presentido sino con algo un poco distinto: conmigo mismo y un espacio insospechado pero lleno, sin embargo, de sospechas.



Aunque la vida es una, a ese otro lado del muro yo lo podía llamar mundo en contraposición al espacio familiar que siempre me pareció que era algo a punto de consumirse en su propia nadería. Pero esto que describo como el momento en que la tortuga llega a la meta, es más bien la llegada inminente y siempre aplazada de Aquiles.

Comencé a retroceder para saltar tal vez aquel día en que mi nombre se desplazó y en su hasta entonces lugar absoluto se abrió una grieta. Esa grieta se desdobló y metamorfoseó y se hizo espacio exento tras el muro donde ya me aguardaba a mí mismo. Pero Guille era otra cosa, no era mi padre, no era un muro, no venía desde mi más remota memoria; Guillermo venía al encuentro. Guille no era demasiado sólido, en el sentido en que yo nunca supe a ciencia cierta a qué atenerme con él. Todo esto es una manera de decir que era sorprendente y en ocasiones evasivo; que estaba dispuesto a darte la razón y explicarte minuciosamente que ignoraba el significado de tener *razón* frente a algo. Aunque su personalidad era evasiva, o más exactamente, el mundo tal como él lo pensaba lo era, Guille estaba allí donde yo fuera, se había introducido en mi diálogo interno, de modo que ante cualquier decisión era rara la vez que no consideraba la manera en que él respondería o actuaría ante esto o aquello. Guillermo era el sentido común y el menos común de los sentidos. Estaba siempre disponible y era al mismo tiempo inaccesible. Todo lo contrario de mi padre, que fue un hombre excesivamente compacto en sus juicios y en sus actitudes, tanto que allí donde él estaba no solía haber ninguna otra cosa. Tal vez por eso supe muy pronto que no había lugar para mí y que mi lugar debía ser otro. En cuanto a cosas de otro mundo... Nunca supe de qué forma creía Guillermo (porque era creyente o tenía alguna forma de creencia trascendente); en contraposición, desde muy niño fui consciente de que mi padre era un ateo militante. Se pasó la vida diciendo que Dios no podía existir. Yo no podía comprender cómo un inexistente le acompañaba tanto. Era orgulloso. Yo creo que en algún momento temprano de su vida debió vivir una decepción profunda en su religiosidad y no dejó de reprocharle a Dios esa decepción. Le hubiera venido bien creer, porque eso habría disminuido su orgullo y le habría ayudado a descansar en alguna medida del peso monumental del yo. Sin embargo, Guillermo no había crecido sobre su yo sino más bien contra él, en proporción directa a su disminución. Gracias a eso podía penetrar en las cosas y no sólo entender asuntos difíciles de sus procesos sino *estar* en ellas. No parecía Guille tener especial empeño por afirmar un pivote omnipresente. Sus cualidades contemplativas habían desplazado el eje de su gravitación hacia el inagotable afuera que, a veces, era también el inagotable adentro. «Me estimo —me dijo un día en que le hice observar esto que estoy diciendo— pero de mane-



ra indirecta». Guillermo era afectivo y distante, pero no frío, en absoluto; sin embargo, debo reconocer que en su carácter había algo remoto, como si hubiera llegado al convencimiento de que nadie podía hacer nada por nadie. No sé si era exactamente esto, pero digamos que había en él, en ocasiones, un aire de fatalidad, nada teatral, visible sólo de manera «indirecta».

A Guillermo era difícil calcularle los pasos. Uno podía llegar a su casa, como en el momento en que comienzan estas páginas, y no pasar nada o bien salirte por peteneras. Te puedes sentar, él sonríe, mira la sombra sobre el muro de cal, te sirve café o vino, se levanta y corta algunas hojas de los geranios, vuelve a sentarse y hace alguna observación sobre el tiempo, algo así como «está despejado» o bien «hay viento en las alturas». No lo hace para entrar en conversación sino para decir esa simpleza. Yo creo que estaba vacío hasta los bordes. Se me ocurre que a Guille, con lo que había bebido, esta expresión le hubiera hecho gracia, estar vacío hasta los bordes. Por eso cabía tanto en él. Mientras que a la mayoría de los mortales, un poco de tiempo puro les angustia y desconcierta, a él le entraban tardes enteras. Tardes sin propósito, tardes en las que sólo hay tiempo. Guillermo se tragaba muchas tardes, y si te acercabas a él siempre estaba vacío. Tal vez porque se estimaba «de manera indirecta»: antes de volver a sí mismo se daba un paseo por el mundo y de esta manera «sí mismo» no podía ser otra cosa que una gota de agua en la corriente de un río inmenso. Porque hay una sola vida y un río que la cruza.

El río que cruzaba mi sola vida era Julia. No viviré lo bastante para comprender el misterio de ciertos encuentros, y menos aún para agotar la admiración ante tales sucesos. Puede que el caletre no me dé para más, pero en cambio dudo mucho de que la admiración desfallezca. Hasta tal punto ha sido así que Guillermo, conociendo mi debilidad, me preguntaba de vez en cuando, a ver, cómo, pero cómo fue exactamente que os conocisteis. Él sabía que mi descripción nunca iba a ser la misma. Como en la paradoja de Zenón (que pareciera que fuera la única que conozco, al menos por la vehemencia con que insiste en este libro), siempre había una nueva división y, por lo tanto, una nueva historia. Bien, pues esa tarde Guille comprendió que el tema iba a ser Julia. Era sábado y era raro que no estuviera con ella o que no hubiéramos ido ambos a visitarlo. «¿Así que a punto de separaros? ¿De verdad lo dices?». Eso creía yo. Había muchas cosas que yo no entendía en ella. «Sé que no es posible, pero lo mejor es que no las entiendas» —me dijo Guillermo con un aire resuelto, como resignado a que esa tarde no volvería a oír cantar los pájaros. «Pero será mejor que me cuentes, hasta donde puedas contarme». Lo hice, pero mi relato no revelaba nada nuevo: era como la descripción de uno de esos días de primavera en los que hace un sol radiante: todo se ilumina y se

tensa en pura transparencia y, de pronto, vemos que se aproximan, algo lejos aún, algunas nubes muy blancas al principio, un poco más oscuras después. Baja el viento, agita las ventanas, los toldos, los árboles y los papeles abandonados que se convierten en caóticos y amenazantes pájaros que se agitan por el aire. El cielo, en pocos minutos, se ha cerrado encima de nuestras cabezas y rompe a llover. La temperatura desciende. Miro hacia arriba. Hay un claro, súbito, allí entre dos edificios, y un poco de sol, no, mucho sol, barre las calles como una manguera de agua. El mundo tintinea. Entramos en una tienda a comprar no sé qué chuchería y al salir vemos a la gente con los paraguas abiertos. Tus zapatos blancos han sido sometidos a un indeseado oscurecimiento. Notas un pinchazo en la garganta. El día, al fin, siempre súbitamente y nunca del todo, se ha despejado. Julia tendría entonces diecisiete años, no estoy seguro, aunque hago cuentas no sabría decir, tal vez no los había cumplido; y yo, poco más. No es que la vida fuera inestable sino que yo necesitaba que no se moviera tanto. Guille tenía razón, la solución hubiera sido no preocuparse y dejarse ir un poco, pero eso no era posible.

Una vez más yo había comenzado por el principio. Guille —lo vi más tarde— debió hacer algún esfuerzo para atender tan reiteradamente a las obsesiones de mi tardía adolescencia. O tal vez sólo hacía como que me escuchaba y pensaba en otra cosa, comprensiblemente. Volví al principio: érase una vez, en el principio de los tiempos, en otro lugar. Y luego de describir la hierofanía, pasaba directamente a las minuciosidades de los asuntos cotidianos donde tropezábamos como albatros baudelerianos. Estos asuntos rozaban en ocasiones la sexualidad, pero de ésta no hablé nunca con Guille. Tal vez, la diferencia de edad me lo impedía. No creo que a él le hubiera molestado, pero sí a mí. Así que pasaba por encima algunas de nuestras desavenencias. Al principio todo fue descubrimiento y explosión: un caer constante del uno en el otro, como quien no puede sujetarse en el propio cuerpo y encuentra que sus propios pasos ha de darlos con el cuerpo del otro; pero luego vino el ajuste, el tiempo, el lento tiempo que fue dando acogida a los fantasmas. Recuerdo, sobre todo al inicio de conocernos, que nos pasábamos horas hablando de sexualidad. Yo hacía de ella, al hilo de ciertas lecturas, una experiencia liberadora, transgresora, y al par poética; y Julia lo aceptaba de buena gana, pero su cuerpo se iba en ocasiones por otra parte. Una parte de sombra se instalaba y comenzaba a engordar hasta que un gesto suyo o mío, un poco de luz engendrada sobre esa misma sombra, llenaba de humor nuestra conversación o nuestro silencio.

Ahora el problema era de otra naturaleza. Había pasado el tiempo y algunas cosas se habían quedado atrás, no sé si resueltas, como se suele decir,



o más bien *atrás*, porque ya no están en nosotros. Ahora el problema, iba diciendo, es que se tenía que marchar a estudiar a Madrid. Me lo esperaba, pero no creí que fuera a llegar tan pronto. Yo esperaba que fuera a Málaga, a unos cincuenta kilómetros de donde vivíamos, pero sus padres se opusieron. Creo que estaban empeñados en apartarla de mí con la excusa de que en Madrid disponían de un apartamento que podía utilizar y en el que, al año siguiente, se sumaría uno de sus hermanos. «¿Comprendes ahora? Si ella se va a Madrid y yo me quedo aquí, lo nuestro no durará: conocerá a otra gente, la frecuentará y poco a poco me verá como si yo viviera en otro continente.»

—Pero es verdad, vivimos en los bordes de un continente —dijo Guille un poco en otra parte, recordándome lo que era evidente, que vivíamos en el extremo sur de Europa y frente a África. Guillermo parecía esperar otras palabras mías y oía mis quejas como quien oye llover.

—¿Crees que me voy a marchar?

—Sí —contestó lacónicamente.

—¿Y para qué si ya estamos separados? Hemos discutido hasta decirnos cosas increíbles. Estoy incluso avergonzado. No sé de dónde ha salido todo eso.

Guillermo me interrumpió para preguntarme si me iba a quedar a cenar, y que si era así era mejor que cruzara la calle y le dijera a mi prima que no era necesario que viniera a preparar nada, que cocinaría yo mismo. «Tengo un par de pescados en la nevera, ¿sabes?, y me gusta cómo lo preparas tú al horno. ¿Te apetece?»

Nos levantamos y fuimos a la cocina a preparar el pescado. Guille estaba a mi lado y hablaba despacio de algo que no lograba yo saber bien qué era. La verdad es que tenía una gran habilidad para eso, para hablar de cosas que a uno le entretienen, pero no podría repetir. Creo que hablaba en jitanjáforas. Mientras tanto yo buscaba las especias, cortaba los tomates y las cebollas y disponía el pescado para meterlo al horno. Estaba atardeciendo muy despacio, como si el sol dudara de marcharse. Le oí decir que era mejor que me trasladara a Madrid, no sólo por lo de Julia, aunque también por ella, sino en general: allí podría encontrar un buen trabajo, tal vez de lo mismo o quizás en otra cosa. «Haz lo que sea, caramba, pero no pierdas a Julia. Es muy joven y aún la vida da muchas vueltas, pero yo creo que es una mujer de verdad, ¿sabes, niño? Vuestros desarreglos son tonterías, tonterías importantes, por supuesto, pero no tan graves. Estáis creciendo juntos. Yo, a mi edad y desde hace tiempo, soy el mismo, o todos mis mismos posibles; pero vosotros tenéis visitas todos los días y no siempre sabéis quién es el anfitrión y quién el invitado.»

Yo no estaba de acuerdo: me veía a mí mismo muy entero, sabiendo bastante bien quién era y qué quería. Mis deseos eran claros y sabía querer lo que quería.

—Pero las cosas no están muy sólidas, ¿no?

—Sí, pero no es culpa mía. Por mí todo iría bien; yo no me hago demasiados líos.

—Pues ahora parece que tienes uno.

Le argumenté que no era un problema personal sino situacional, accidental. No tenía que ver con mi personalidad sino con mis circunstancias.

—¡Que te lo crees tú! —dijo con fiereza algo teatral pero insistente.

—¿Cómo dices?

II

Nada parece muy sólido. Cuanto más nos inclinamos hacia lo cierto e inmutable, más vértigo y agitación hay en nosotros, y creyendo en la infalibilidad de nuestro objeto, ignoramos la constante transformación que acoge esa desdichada y humana esperanza. ¿Hay algo que no cambia en el movimiento o quizás algo que al cambiar insiste en ser lo mismo? No lo sé. Crecer suele ser un desconcierto, sólo que en mi caso, el concierto era más exactamente un dato que la conciencia me arrojaba por su ausencia, por su reverso, y yo lo proyectaba ante mí por la fuerza del deseo. Alguna vez, en otro tiempo o en otro lugar, en otra lengua o en un etcétera que se aleja más allá de la historia y parece, sin embargo, estar aquí, compartiendo esta tarde de invierno habitada por el discreto ajetreo de los pasos y las voces lejanas de un edificio de viviendas en la ciudad de Madrid. No a los veinte años, pero ahora sí siento que la palabra certidumbre, o incertidumbre, según el caso, es una de esas palabras que la lengua otorga como hallazgo de concordancia semántica y fónica. La primera parte es lo suficiente fuerte como para clavarse en la tierra y aguantar alguna ventolera. Suena a tierra labrada, a árbol estriado. La segunda parte, esa *dumbre* estival, es la sombra de la primera, su proyección sobre la conciencia lúcida y compasiva. No hiere, suspende o relativiza, como si, sin dejar de creer en ello, viviera sin hacerse ilusiones sobre la solidez de lo cierto, y, por otro lado y no menos importante, mantuviera una ilusión sobre la quilla fugaz del presente. Certidumbre. Un poco de luz y un poco de sombra: la luz que arroja la sombra que ha sabido descender a la raíz; la sombra que proyecta toda verdad, como si sólo pudiera existir en su afirmación como negación, a su vez, de otra cosa. Tener sólo certezas es tener conciencia de la imposibilidad de una rigurosa verificación de lo que sea. La noción de verdad tiene que ver con la identidad y con lo uno; la certeza, con la analogía y la diversidad. La primera supone la anulación de las certidumbres temporales, históricas, o dicho con otras palabras, narrativa, en



pos de una verdad para todos. La segunda postula el tiempo y la historia, la errancia, un ir de presencia en presencia y de ausencia en reticencia, en los pliegues de la voz, del tacto, sobre la orografía cambiante de los días.

Todo esto tiene que ver con el hecho mismo de las palabras, al menos en lo que supone de conciencia conflictiva. Recuerdo que comencé a escribir como quien se cita a sí mismo para más tarde; algo así como el diálogo con un yo futuro: la escritura como confirmación de un rostro, una exploración no tanto de lo que pudiera haber vivido como de la misma conjetura del libro, de lo que iba a ser. Yo estaba allí, en mi adolescencia, pero al mismo tiempo estaba en otro lugar, en otra casa, una casa a la que faltaba el techo o el suelo, la pared frontal o las ventanas, una casa apalabrada, como se dice que alguien tiene apalabrado tal o cual trato. Una casa hecha de palabras. Abro su cuaderno, abro mi cuaderno, despierto a mi palabra con la suya: el yo presente que es su conjetural «yo» futuro, dibuja otra conjetura: quien ha sido. A los dieciocho años tenía memoria (ideal) de quien iba a ser; ahora, tengo memoria de lo que he sido, y ambos tiempos se cruzan en una suerte de paradoja. Entonces escribía para alcanzarme y proyectarme en ese futuro; ahora, en lo que se refiere a este aspecto, para alcanzarme en lo que fui en otro tiempo. Pero hay algo más: escribo en el presente, para el presente. De mi mano surgen signos que veo y oigo: suenan en el laberinto del oído, suenan en mi mente, se mientan en mi mundo, y confundidos ya con lo vivido, soñado o pergeñado, como la luz que hasta hace poco vibraba sobre el cristal de los ventanales, se vuelven invisibles. Por un momento caigo por una torre de sonidos. Déjalas ir, oigo que alguien dice en el flujo y reflujo de mi memoria. Déjalas ir.

Tío Guillermo me enseñó que era mejor dejarlas ir. Me dijo que había que recoger como un campesino en plena cosecha, pero que, con la misma pasión, había que dejar que las palabras y las cosas se fueran. «Nadie puede caminar con el peso de lo que ha visto, ni con los lazos de todo lo que quiere y de todo lo que malquiere, por eso hay que dejar que todo se vaya y dejarse ir. No te quedes con las palabras demasiado rato, porque no son para todo el tiempo.» Cuando le oía algo así, pensaba en lo triste que debía ser la vida de Guillermo, como si hubiera llegado a una profunda decepción respecto al valor de la vida. Sin embargo, tenía que constatar que Guille no había perdido el entusiasmo y que, lejos de entregarse a estados mórbidos del ánimo, solía tener buen talante. Al que le costaba aceptar esas premisas era a mí, porque estaba empeñado en adquirir algo sólido, de una sola pieza: una piedra, el amor, el sexo, los libros. Algo sobre lo que poder afirmar que la vida tenía al fin un rostro.

Es cierto: había encontrado a Julia. Pero saber que Julia era el sentido, nunca significó —de manera suficiente, quiero decir— que ese sentido fue-

ra una respuesta que resolviera mi pregunta. Ella era el sentido, pero al mismo tiempo, Julia era el otro lado del mundo, el lado tantálico de la realidad, opuesto a mi deseo: cercana lejanía, realidad que se desvanecía a mi menor distracción. Lo que ella era remitía más allá de sí misma, y también podía cerrarse y expulsarme al borde mismo de su presencia. Entonces era como no encontrar el lugar de una fiesta a la que nos sabemos invitados y quedar vagando por una ciudad ya vuelta fantasma. Como todo enamorado, mi aspiración callada era que me perteneciera. Como toda persona que ama de verdad, sabía que eso era imposible: que el objeto del amor es irreductible. Para poseerlo hay que cosificarlo y al hacerlo, la persona desaparece. Se dice «poseer» por hacer el amor, pero sólo se posee un cuerpo. El sadismo o la indiferencia: la cosificación de un alma. De ahí su virulencia o la lejanía: el impulso de negación de la violencia, que se ejerce, sin embargo, desde una conciencia acentuada del otro, pero bajo una tensión tanática; o la lejanía que deviene de la deserotización de la sensibilidad.

Nada en sí, nadie en sí: todos nos llevan a otra cosa. Esa traslación indica una carencia y, al tiempo, una posibilidad infinita: no habitamos del todo nuestro tiempo. Por eso se me ocurre decir que el objeto profundo de toda palabra no ha ocurrido.

Yo podría *simular* que hay una historia narrable donde el lenguaje no se pierde a sí mismo y la vida finalmente alcanza el honor de parecerse al ferrocarril, esa palabra llena de erres, sudor e hierro, moviéndose por un lugar de La Mancha que ya no recuerdo, por túneles inframundo, por aéreos pasillos rodeando quebradas donde los oh, oh, se suceden mientras abajo, allá, cerca de la cabaña de una rousseauniana criatura, varias cabezas de ganado vacuno, ven pasar la puntual narración de las seis de la tarde. El mundo está lleno de narraciones virtuales (como se habla de realidad virtual): alguien camina por un desierto, bebe o hace el amor y no ha hecho otra cosa (¿no ha hecho otra cosa?) que estar sentado en un sillón. Un doble del ensueño *a la carta.* ¿Os gustaría oír un bello cuento de amor y muerte?, pregunta Bédier y pregunta Denis de Rougemont, y se responde sin sonrojarse: «Nada en el mundo podría gustarnos más». Recuerdo, recuerdo, ¡pero ya no!, se acabaron los pájaros que cantaban como pájaros, se acabó la noche en que bailamos hasta el amanecer sin saber que bailábamos. La forma tiene que deshacerse, dice Herr Erzähler, o contener su propia pérdida de forma, las palabras han de perder el pie, pero —sin embargo, oh, sin embargo— han de continuar bailando. Baile con cojo, cojitranco, cojitando, cohitando, cuitando.



Vuelvo atrás, a esa errancia del ser. Porque olvidaba decir que el enamoramiento podría considerarse como una suerte de fin de esta recurrencia sin límite. Momentáneamente, claro. En la persona amada convergen los tiempos y los espacios: no se reducen a ella sino que esa persona opera como transparencia. Vemos el mundo de manera distinta. Toda descripción no es esa visión, pero esa visión genera imágenes: nosotros vemos esas imágenes. Aquella noche, frente al mar y con la masa de pinos a nuestras espaldas: no había pasado ni futuro, no había otros y nada estaba en otra parte: un presente lleno de presencia había alcanzado el otro lado de la metáfora. El arco se había dilatado y comprendido en sí a su objeto. El arco ya no tenía objeto: el mundo reposaba sobre sí mismo y sin saberlo lo sabíamos.

—Déjalas ir; son pegajosas como moscas en septiembre. A ti se te pegan como si presintieran que llegan al frío. Como las moscas. Déjalas ir, tienen una historia lamentable. Pero tú las manoseas, las tratas como a esas mujeres que no son atractivas y que al piropearlas se sueltan el pelo y les haces ver que las vas a querer durante toda tu vida. Y no es así. Eso no se lo cree nadie.

—Mira, Guillermo —le dije con seriedad—, si te quieres hacer el gracioso, me lo dices, pero no creas que me la vas a dar, porque tú no has hecho otra cosa en tu vida que pegar la hebra.

—Ah, pero hay una diferencia —dijo como si le hubiera tocado un nervio—: que a mí me da igual y a ti no. Y no creas que es poca cosa. A ti te vuelve loco lo que las palabras significan, y yo las tiro al suelo y las pisoteo, como a una colilla —hizo el gesto de apagar con el pie un cigarrillo, girándolo hacia un lado y otro, muy teatralmente—. Las apago para que no incendien el bosque, ya ves.

—Pero vuelves a encenderlas para que te iluminen —le dije con rapidez, porque no estaba dispuesto a que continuara con su casi cínico discurso—. Tú eres como esos amantes, por seguirte el símil, que cada mañana cree que no volverá más, hasta que llega la noche y entonces vuelven a perder el aliento.

—¡Cómo! ¿Yo? ¿Yo el aliento? ¿Por una palabra? Yo soy capaz de callarme y no preguntar ni la hora. Hablo contigo porque eres mi sobrino. Bueno, no porque seas mi sobrino, porque vaya familia, con perdón. Hablo contigo porque tú eres un pesado que siempre le haces a uno hablar. Pero yo, ya te digo, las piso y las retuerzo hasta que se le acaban las chispas. Yo por mí no hablaría, salvo para pedir un vaso de vino. Tú lo sabes.

Guille parecía mirarme de detrás de su mirada. Aunque trataba de localizar desde dónde hablaba, no podía.

—Eres el mayor farsante que he visto, tío Guille, con perdón también, por supuesto.

Guille se calló. De pronto su cara se llenó de gozo. Me miraba sonriente. Estuvimos así un buen rato, hasta que Guille, con expresión incrédula, tomó la palabra.

—¿Sabes una cosa? —dijo jugando un poco al atolondrado—. Que no sé si el que estaba hablando eras tú o yo. Te lo juro, niño, no soy capaz de recordarlo.

—Debe ser el vino, tío. ¡El pescado! —grité levantándome de la silla. Estábamos a oscuras y el tiempo se nos había pasado sin darnos cuenta.

—Se nos ha ido el santo al cielo, qué desgracia —gruñía Guille camino de la cocina—. ¡Qué desgracia! Cuando llegamos, vimos el horno ligeramente abierto y apagado. La mesa estaba puesta. Nos miramos. Su hija había entrado y viéndonos enzarzados en la conversación, arregló las cosas para que no ocurriera ninguna tragedia.

Nos sentamos a comer. Guille comía en silencio y sólo interrumpió un momento su concentración para preguntarme por Nicolás, el pintor en cuya casa vivía yo y que hacía un par de días había llegado, como todos los años, para pasar la temporada.

—Lo sé, lo sé. Pasó esta mañana por aquí. Se le ha metido una idea en la cabeza, y yo no sé. Quiere hacerme un retrato. No quiero decirle que no porque es muy buena persona; pero a mí eso de ponerme como una estatua mientras él da pinceladas, eso no es para mí. ¿Tú crees que debo aceptar?

—Sí, Guille, deja que te pinte.

—¿Y para qué quiere él un retrato mío? Tampoco nos conocemos tanto.

—Yo creo que lo que él quiere es el retrato.

Volvió al pescado. Poco después levantó la vista hacia mí.

—Y entonces, ¿te irás?

La pregunta y el tono de la voz, todo me pilló desprevenido. Terminé de masticar el trozo de besugo antes de contestar.

—Sí —dije, y me di cuenta que acababa de decidirlo. Me iría.

III

La decisión apaciguó mi angustia. Incluso olvidé que días atrás Julia y yo habíamos discutido y, aparentemente, roto nuestra relación. Me iría a Madrid, sí, y llevaría una vida literaria. Eso no me sonaba mal entonces, tenía un cierto aire. Mientras caminaba en dirección a mi casa me veía caminando por otra ciudad, de vuelta tal vez de una apasionada discusión con el novelista X, o con el poeta XX, o quizá con el ensayista XXX. Oía sus argumentos, las réplicas y contrarréplicas, y me daba prisa por llegar a mi hotel para apuntar todo el diálogo, no como si acabara de ocurrir sino como si hubiera sucedido algún tiempo atrás. Sí, la vida literaria, las



bibliotecas, las exposiciones, las librerías y sus novedades como panes calientes. Algo así como la vida de verdad. Podría ganarme algo de dinero traduciendo del alemán, lengua que había aprendido para leer a «Fredón». Pasé de largo frente a mi casa y me acerqué hasta la de Julia, exaltado. Desde la calle podía ver su ventana. Había luz en ella. Yo estaba animado por el vino que había tomado con Guillermo, así que no dudé en buscar algunas piedras pequeñas y lanzarlas a su ventana. Tenía que tratar de no hacer demasiado ruido para que la familia Capuleto no se diera por enterada. Había problemas diplomáticos y nunca llegamos a tener embajadas. Vi, de pronto, que una sombra se acercaba a la ventana y la abría. Me sentía emocionado y pensaba pedirle disculpa, tal vez a voces, decirle que me iría a Madrid con ella, que me iría a la estepa siberiana si ella se fuera allí, que en realidad toda la culpa de lo que había pasado (¿pero qué había pasado?) era mía porque tendía a precipitarlo todo, que no tenía que preocuparse por nada porque yo estaba dispuesto a cambiar en este sentido y en todos los demás, incluso estaba dispuesto a perder los sentidos, quedarme sin sentido. La ventana se abrió del todo y no, no era Julia sino su madre. Miró desconcertada y desde la altura del segundo piso me preguntó si no sabía llamar por teléfono o a la puerta. Pedí disculpas como pude: había sido un gesto espontáneo, pasaba por allí y no recordaba el teléfono o la puerta. Tuve cuidado de que las piedras no fueran grandes, sí, un poco atrevido, pero estaba dispuesto a asumir todas las consecuencias, pagar el cristal, si lo hubiera roto, etc. Su madre no contestó a mis balbuceos, me miró con cara de pensar que su hija tenía gusto por los imbéciles, y me dijo que Julia había salido a cenar. ¿Sola? No, acompañada. Quise preguntar con quién, pero su madre, con gran destreza cerró las ventanas y me quedé allí, en medio de la noche, una noche de luna llena del sur de Andalucía, grande y roja, irreal de tan real, y yo con algunas piedrecitas aún en la mano derecha.

¿A que no saben qué hice? Los celos comenzaron a rasgar mis tripas, el hígado se puso a inflamarse bajo el ardor de mis pensamientos, y consideré que yo no era culpable de nada y que jamás cambiaría, ¡en ningún sentido! Eso fue lo que sentí y pensé, pero lo que hice fue dar la vuelta al edificio y sentarme en un lugar estratégico para verla llegar. La imaginé muy bien vestida, con ropa ligera como correspondía al mes de junio, charlando con esa otra persona que, sin duda, estaría tratando de seducirla. Días atrás, Julia me había hablado de un compañero de clase con quien había tenido algunas conversaciones «poco comunes en Salduba». Ahora ya no tenía impedimentos para salir directamente a cenar con él o tal vez estaría en algún pub, más íntimamente. Lo más probable —pensaba— es que él la acompañara hasta casa; sería lo más educado, no la iba a dejar

en medio de la calle. Llegarían juntos hasta el portal. No creía que habiéndonos «separado» hacía dos o tres días, Julia se dejara besar por otro. Sin duda discutió conmigo para poder aceptar sin culpa este encuentro, para poder verse a sus anchas con el de las conversaciones «poco comunes» y permitirse cualquier tipo de efusión. De repente caí en la cuenta de que si venían por la parte alta de la calle me iban a sorprender y haría el ridículo, así que decidí entrar en el portal y situarme en algún lugar oscuro, detrás de una celosía que dividía los accesos de la casa del patio interior. Me di prisa en entrar y me situé en un puesto furtivo. Encendí un cigarrillo y me entregué a autocompadecerme con morosidad. No quería ni pensar en la risa que causaría a Guillermo si me viera en tal situación. Apagué varios cigarrillos y ya estaba a punto de desistir cuando oí la risa inconfundible de Julia. Se me secó la boca y sentí presión en los oídos. Otra persona se acercaba con ella, podía distinguir bien sus pasos. No, no lo iba a poder soportar. Cerré los ojos. Julia y la otra persona entraron en el portal y caminaron hacia adentro. Ahora, pensé, la besará, y lo hará delante mío para mayor retorcimiento, para escarnio mío durante siglos. Me arrepentí de estar allí escondido al tiempo que sentía la vertiginosa exaltación de estar penetrando indebidamente en la vida de alguien cercano, próximo, pero como si fuera ajeno: Julia, desde la mirada microscópica de los celos, se convertía de golpe en una amenaza para mi mundo: se había desdoblado y había vuelto a ser alguien desconocido para mí, pero con toda la fuerza de la profunda cercanía que representaba. Sí, sí, era su voz, su risa, pero palpitando ya en un mundo inalcanzable. De lo entrañable había pasado súbitamente a lo extraño. En ese momento le oí a él que decía: —«¿Ya estás menos preocupada? Estupendo. Te irás a Madrid y lo olvidarás, créeme a mí que soy tu padre y algo sé de esto. En Madrid vas a conocer a otra gente, a universitarios como tú y no ese chico que no pasa de ser un *dilettante* de pueblo.»

—No, eso no, no es un *dilettante.* No tiene estudios, pero no es un *dilettante* —dijo Julia poniendo las cosas en su sitio.

¡Así que se trataba de su padre! Me bajó la tensión y sentí que me temblaban las piernas, mientras que en las alturas se me agitaban las ideas y deseaba salir de mi escondite y decirle a su señor padre que de ninguna manera era yo un *dilettante* y que su hija lo que iba a encontrar en Madrid eran pedantes de tres al cuarto. El ascensor bajó y Julia y su padre desaparecieron. Salí de mi puesto de mirón y corrí hacia mi casa como alma que se lleva el diablo. Me sentía avergonzado por todo lo que había pensado, sentido y hecho. Nada más entrar vi a Nicolás. Lo saludé y caminé hacia «mi zona». Era lo convenido: si no había una señal clara, cada uno se iba a lo suyo; pero Nicolás me detuvo. «Te acaba de llamar Julia». Nico-



lás me miró con ojos de interpretar el menor gesto mío, pero yo puse cara de póquer y fui directamente al teléfono. Fue Julia quien se puso.

—Oye, ¡que sea la última vez que tiras piedras a mi ventana! ¿Te has vuelto loco?

—Julia, por favor, óyeme.

—Puedo oírte y tú puedes llamar civilizadamente, por teléfono.

—Sí, es verdad, pero es que pasaba por allí...

—¿Y vas a tirar piedras cada vez que pases?

—No es eso, no es eso, Julia. ¡Quiero que me oigas!

Se hizo un silencio a ambos extremos del teléfono y por un segundo sentí que el destino estaba en mis manos, y, al mismo tiempo, que dijera lo que dijera, mi destino estaba en sus manos.

—No quiero que digas lo primero que se te ocurra, Julia, te lo pido por favor; concédeme, por todo nuestro pasado, dos segundos (iba a decir de perdón, pero dije:) de reflexión. He decidido irme a Madrid.

No tuve que callarme; me interrumpió en la última sílaba.

—Puedes irte a Madrid o a Coritiva, eso es asunto tuyo, hay mucho lugar en este mundo, para ti y para tus piedras.

—No digas eso, Julia —acerté a balbucear impresionado por su temperamento y por mi ineficacia.

—¿Y cuándo has decidido eso? ¿Vas a dejar tu trabajo? ¿Se lo has consultado ya al gracioso de tu tío? ¿Y a tus padres?

—¡No te consiento que te mofes de Guillermo! No tiene nada que ver con mi decisión. Simplemente que no podría quedarme aquí, compréndelo.

—¿Y por qué debo *yo* comprenderlo?

Me estaba poniendo a prueba, era evidente. Empujaba mi cuerpo un poco más hacia el precipicio, con la curiosidad de ver si caía. Hice un esfuerzo por agarrarme a algo y sacando la voz con algo de esfuerzo le dije:

—Julia, ¿es que no te acuerdas de nada?

Tartamudeó. Yo me calmé, bajé el tono de voz. Con la mano derecha tironeaba de la cometa agitada por el viento; con la izquierda amansaba las aguas, y trataba de silbar al tiempo que susurraba algunas palabras con voz ligeramente ronca. Qué gran momento, de verdad. Nicolás me hizo señales de si quería tomar un whisky. Asentí. Deslicé, sin esfuerzo, un poco de amor y un diez por ciento de humor; luego, de golpe, un noventa por ciento de humor y el resto repartido de varias maneras. Dos combinados perfectos según los momentos y que aquí combiné instintivamente con magisterio.

—Julia, te agradezco que no me consideres un *dilettante* —dije ya relajado, disfrutando de que el mundo hubiera recobrado su cordura y se me ofreciera a mi deseo.

—¡Qué dices! ¿Cómo sabes eso? ¿Me has estado espiando? —Le expliqué con brevedad lo ocurrido y el combinado estalló como una granada de interjecciones: —¡No, no te considero un *dilettante*, te voy a decir lo que en realidad pienso de ti!...

Mi amor propio me impide anotar ciertas cosas; no creo que el amable lector tenga derecho a saber esto y lo otro como si pudiera estar en el gran ojo-oído de *Herr Narrator*. Después de decir lo que tenía que decir, Julia colgó. Yo me quedé en una situación extraña: no estaba tirando piedras, ni escondido en el portal, tampoco sabía si me iba a Madrid o si me iba a dedicar a deambular por los cruces de camino de mi tío Guillermo dando buena cuenta del montilla. Parecía probable, sin embargo, que Julia me hubiera vuelto a dejar, o que en realidad no hubiera vuelto, y que toda mi felicidad habría consistido en esos breves segundos destrozados por mi orgullo. Era terrible, pero parecía algo seguro. Afortunadamente, Nicolás que, con cierto pudor, me oía perplejo, se sentó frente a mí para compartir el whisky. «¿Tengo que contártelo todo?», le pregunté lleno de cansancio.

—No, no es necesario si tú no quieres, pero me gustaría.

Bebí un trago y me hundí en el asiento. A diferencia de mis agitaciones y torbellinos, la noche estaba calmada. Una luna impávida iluminaba el patio y desde la sala podíamos ver su resplandor, su misteriosa visita.

—Bien —le dije como quien recuerda—, tal vez todo esto comenzó el día en que Julia...

No recuerdo lo que dije pero sí que no paré en un par de horas: un argumento claro, pero lleno de matizaciones oscuras y de espacios laterales que la trama principal arrastraba recogiendo después y resolviéndolos para complicarlos nuevamente. Como la vida misma. Probablemente no era verdad casi nada de lo que dije, pero Nicolás pedía más y más, preso de una curiosa ebriedad. Cuando me fui a dormir me preguntaba si no sería verdad lo que había dicho, aunque nada o poco de lo que le había narrado —y no por voluntad de mentir sino por la inclinación del lenguaje— correspondiera a la realidad. ¿Y cómo era eso posible? ¿Podría haber comenzado de nuevo y contarlo todo de otra manera? Si había una verdad, paradójicamente, estaba en el espíritu de la letra que, en este caso, era de la voz. Todo antes que decirle a Nicolás y decírmelo a mí mismo, que lo que en realidad (¿en realidad?) ocurría es que yo no entendía nada, pero que estaba dispuesto a ofrecerme como mártir de esa causa.

IV

No tengo más remedio que detenerme. Es verdad que todo acercamiento a uno mismo o a otro (una forma de cercamiento, de poner coto), está siem-



pre abocado a un mar de aproximaciones. Al principio —al principio de todo, es decir, un poco antes de entrar en el bosque— pensé en contar todo esto de una forma edificante... No una historia moral, pero sí una historia amorosa que fuera, sobre todo para sí mismo, ejemplar, como son ejemplares los mitos, los ritos y las leyendas antiguas. Y escribí no sé cuántas páginas que nada tenían que ver con Guillermo, Julia, y ni siquiera conmigo mismo. Notaba en todas esas páginas, que felizmente ya no existen, que cometía pequeños errores para que el universo celeste de la pareja coincidiera. Pero finalmente clavé en la juntura, entre mundo referencial y referenciante, una aguda diferencia que acabó incendiando no sé cuántos folios, tal vez más de mil. Luego, bañado ya en la matriz cenicienta de todas esas palabras borradas por el fuego, volví sobre el asunto habiendo fatigado previamente varias de las obras donde se *cuenta* una historia. Mi situación era crítica. Durante días escribí en primera persona la historia de ambos (más exactamente: en primera la mía, las de los demás, en tercera, y la de algunos hasta en cuarta dada la poca importancia de los casos). Primera persona, género masculino. Profesión: *amateur.* Fingí hasta las lágrimas que él era yo mismo. Incluso, cuando copiaba páginas que yo mismo había escrito en otra época, las fingía como mías. No tardé en sentir vergüenza y abandoné la tarea. Pensé, y pienso, que no estaba escribiendo de mí sino sobre o con un material por el que sentía una atracción más allá de lo meramente biográfico.

Lo habitual en un caso así, es que alguien se lo encuentre en un baúl, y no lo que a mí me está pasando. Compra, por ejemplo, los restos de una biblioteca y la señora viuda o los hijos, poco aficionados a la lectura, le dicen: hombre, ya que se lleva usted todo eso, por qué no acarrea también el baúl donde quizás encuentre algo que le sirva; y allí, precisamente, entre dos montones de libros, halla un cuaderno atado por unas cintas. La letra es un poco difícil y abandona por un tiempo la tarea de desentrañar esa escritura, pero un día, un día de lluvia en el que los amigos han desaparecido, la novia, amante, mujer o concubina no se sabe dónde está y la ciudad parece azotada por el extrañamiento, entonces se sirve un *scotch* y se acerca a la biblioteca, desata el cuaderno y mientras lo descifra, casi sin darse cuenta, lo va pasando a limpio en un cuaderno de similar tamaño. Lo que en un principio parece una tarea de amanuense pronto comienza a hacerse apasionante. En fin, ya ha dejado de llover, los amigos han resucitado y la mujer cuyo retrato (¿qué fecha sería?) está sobre la mesa, ha llamado un par de veces, pero él no acepta ir a ninguna parte, se acuesta *de bonne heure,* pero no para dormir, no, sino para dedicarse en cuerpo y alma a ese cuaderno voluminoso de letra menuda que una vez pasado a limpio dará más de mil páginas distribuidas en cuatro cuadernos. Ah,

qué nostalgia, ¿por qué no? Pero debo reconocer que en mi caso no ha sido así: yo me he encontrado, por decirlo así, con los *hechos*, que es como haberse encontrado uno con la vida misma, ¿me entienden? Es decir, con nada. Miro ese espacio y acabo mareado por una desmesurada impotencia. De pronto, encuentro la solución que ya a ustedes se les habrá ocurrido: escribiré el cuaderno, ese cuaderno mítico, original, como sacado de las entrañas mismas de la madre literatura, del árbol de la vida, de la ciencia, del bien y del mal, y diré que andaba perdidizo y lo he encontrado. Y lo escribiré suponiendo lo que, comprensiblemente, uno podría encontrar tratándose de un hallazgo así, literatura, mucha literatura. *Me* diré que lo he encontrado, y a fuerza de ir escribiéndolo, lograré ir encontrándolo. ¿Qué tal? Miguel de Cervantes, que fue un escritor que vivió entre 1547 y 1616, escribió concretamente un libro bajo esta argucia: «desocupado lector, no soy yo quien escribe este torpe libro sino Cide Hamete Benengeli». Pero sabemos que Hamete fue Cervantes, y si el alcalaíno viviese yo iría a decírselo, a decirle que él es el autor, aunque —ya me lo imagino— me lo discutiría mil veces. Y es que nadie quiere serlo, salvo los mediocres. Todo escritor mediocre quiere ser el autor de la obra, no vive para otra cosa, parece que le va la vida en ello y quiere serlo tanto que a veces se olvida de escribir el libro. Pero sigo con mis silogismos: una vez muerto Cervantes (1616) ya no puede oírme ni discutir estos argumentos, esto parece obvio. Avellaneda —y disculpen o culpen esta digresión, me da igual— hizo esto mismo que yo quería decirle a Cervantes. ¿Así que vuesa merced no es el autor, y lo copia o lo traduce? ¡Pues yo también voy a ser el autor de esa obra! Y Don Miguel le salió al camino haciéndole ver que «hinchar perros» y escribir novelas buenas no es cosa fácil, y que presentaba al lector la segunda parte de la vera historia, «cortada del mismo artífice y al mesmo paño que la primera». O sea: de Cide Hamete. Don Miguel mata al Quijote y a Quijano y luego muere él, y ya se sabe que nada como morirse para ser autor de la propia obra, y, en ocasiones, de la de otros. Sin embargo, la situación en la que yo me encuentro me parece nueva, aunque todo el mundo me dice que no, que es un lugar común de la literatura y otras monsergas.

Entonces, ese espacio innombrable que logra marearme, es generador de caminos, cursos, discursos y meandros. La propia experiencia es buena prueba de ello. Por lo que observo al leer lo que escribo, mis agonistas confunden la reflexión con la narración, el vértigo con el freno que trata de situar la emoción dentro del campo de las ideas. En ocasiones se diría que el sentimiento se banaliza, en otras más afortunadas y escasas, se incendia: su luz, más que cegarnos o devastar el universo, lo descubre bajo una temperatura corporal. (Esta frase podría utilizarla un crítico al que no se le ocurriera nada, y quedaría bien.)



Dicho esto, me apresuro a decir otra cosa: la fidelidad que durante años me imponía no era sólo a los *hechos,* por llamar a *eso,* a ese puñado de relaciones inexistentes de los cinco sentidos y el universo, de alguna manera. No, yo quería ser fiel además a su futura ordenación verbal. Puesto que *aquello* no podía decirse que existiera ni que haya sido nunca un objeto mostrable, o analizable —como se dice que un micólogo analiza un hongo—, escribir ha sido para mí, en profundidad, oh, dios mío, el camino y la verdad. Y en estas dos palabras está comprendida la relación que he mantenido, sin saber dónde comenzaba la imposición y dónde la libre elección, con *eso* y *esto.*

Juan Malpartida

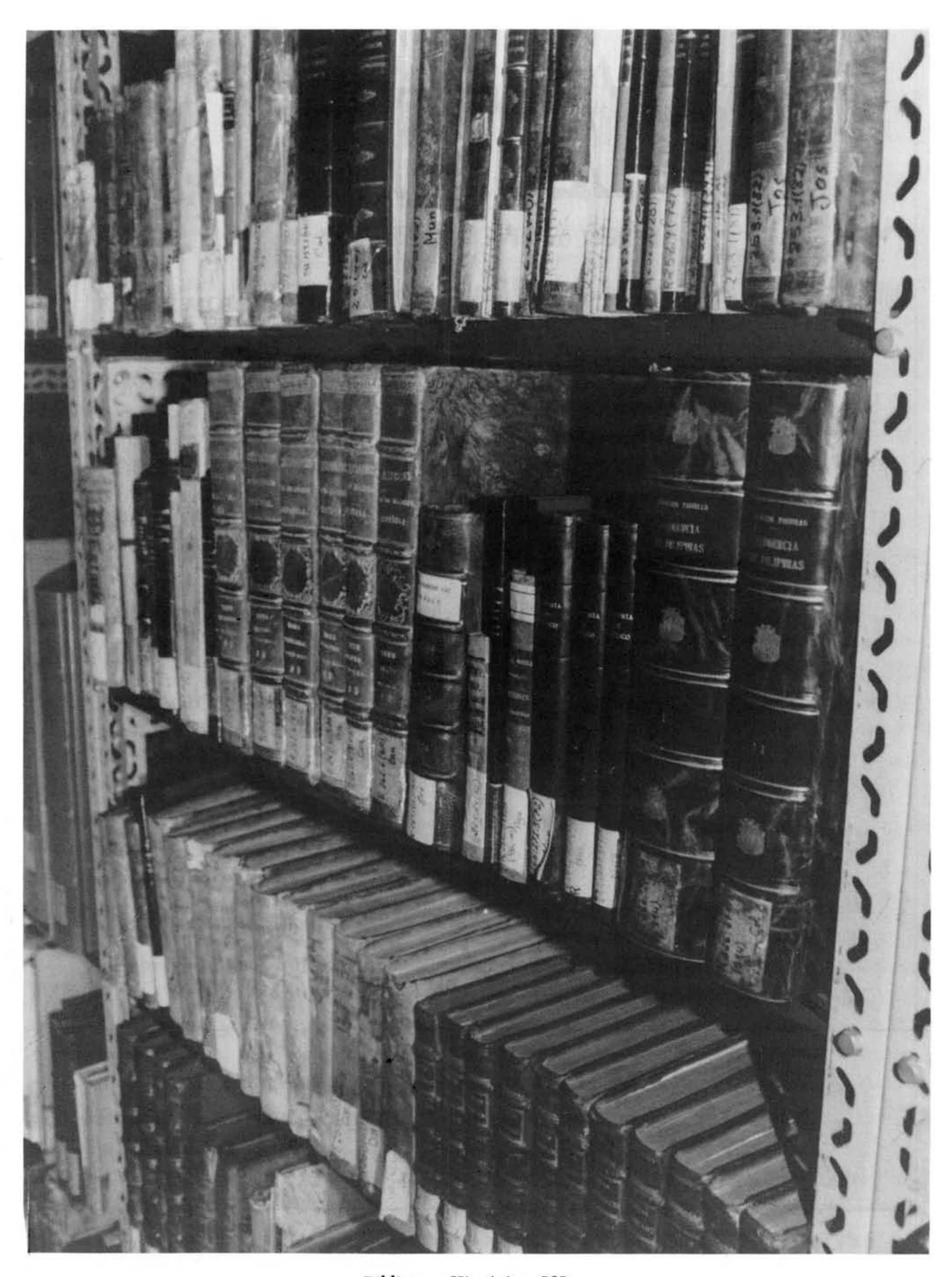
LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 32 (Marzo 1994)

Suscripción 4 números:
España: 2.400 ptas. – Europa: 3.800 ptas– América: 5.800 ptas
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 46 96. 28010 Madrid

LECTURAS



Biblioteca Hispánica, ICI

Las piedras, Rulfo, el tiempo

(*Pedro Páramo* y la escultura)

Las piedras no ofenden: nada
codician. Tan sólo piden
amor a todos, y piden
amor aun a la Nada.
César Vallejo

Cuando en 1953 se publicó *El llano en llamas*, se produjo un temblor en la conciencia social y moral de los lectores y cierta zozobra ante una manera harapienta pero muy precisa de narrar: Rulfo abrió la boca y por ella hablaron los desasistidos, los infortunados, los perseguidos y todos aquellos, uno a uno, que habían quedado huérfanos de dios y de hermano y que habían sido expulsados de la fertilidad. A algunos les quedaban fuerzas para la venganza; a otros, ni tan siquiera.

Pero cuando en 1955 apareció *Pedro Páramo* sucedió un estremecimiento en un lugar más hondo que la conciencia; muchos seres que hasta entonces no habían tenido voz, por fin la tuvieron, pues ningún escritor ha poseído la humildad de apartarse tanto de sus propias palabras: Rulfo abrió la boca y por ella murmuraron los muertos, los medio muertos, los muertos vivos y los vivos muertos. Desde su boca se oyó el susurro de los pecados y las culpas, de las esperanzas que nunca llegan pero que pesan como una piedra al cuello, de las humillaciones y los desafueros; las palabras hechas de carne y ausencia de ese amor donde «llenez y hueco se buscan, se encuentran y se vuelven a separar y en esa búsqueda imprescindible e inútil se escriben todas las escenas de amor de la Historia»[1]. Desde su boca, también dijeron su palabra la tierra reseca, la piedra como último testigo y el tiempo. Pues algunas obras nacen heridas de tiempo antes de que éste inicie su labor. Escribía Marguerite Yourcenar: «El día en que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados de su escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado de mineral informe al que la había substraído su escultor»[2]. Una vez que el polvo ha vuelto al polvo y la ceniza a la ceniza, la mirada puede descansar: Marguerite Yourcenar se refiere a ese proceso mediante el cual la obra va dejando de pertenecerle a su creador, hasta que finalmente resultan irrelevantes su rostro, su nombre, un proceso en el que el tiempo comienza a devolvérnosla y a apropiársela simultáneamente, un proceso en el que el tiempo utiliza la obra como si fuera su idioma para susurrarnos su historia y nuestra historia, la historia que el tiempo y los hombres compartimos. En otras ocasiones, el tiempo entrega parte de su temblor y dignidad a objetos cuyo único valor reside en la melancolía que nos produce su inapropiada durabilidad: el peine cuya cabeza lleva milenios enterrada, el cuenco que alimentó un hambre desaparecida, el espejo que refleja el rostro de su primer dueño en el nuestro, el templo que duró más que la fe[3]. Sin embargo, algunas obras son ya lo que el tiempo ha hecho de ellas, nacen para contarnos esa innombrable historia que el tiempo se obstina en que aprendamos, y presentan un rostro, hecho de palabras o de piedra, que el tiempo ya ha desfigurado hasta convertirlo en una sombra de la obra que debió haber sido, esa sombra que de verdad refleja nuestro rostro.

[1] *Matamoro, Blas. «El erotismo rulfiano», en* Lecturas americanas, *Cultura Hispánica, Madrid, 1990.*

[2] *Yourcenar, Marguerite:* El tiempo, gran escultor, *Alfaguara, Madrid, 1989, pág. 65.*

[3] *El verso exacto es «que duran más los templos que la fe» y pertenece a* La palabra cuando *de Juan Vicente Piqueras.*

En este sentido, la escasa e inabarcable obra de Juan Rulfo establece su sigilosa relación con el tiempo, la vida y la piedra: antigua y enigmática ruina tallada por el tiempo. Hay algo de piedra viva en las palabras de Juan Rulfo, de la misma forma en que hay algo de muertos vivos en sus personajes y de la misma manera en que sus palabras están más cerca del silencio que de la música. Como el propio Rulfo decía, allá en su tierra se hablaba muy poco, y cuando sucedía, las palabras caían sobre el suelo como pequeñas piedras, diminutas pero enigmáticas en su sonido sobre la tierra, como esas piedras de Vallejo que no ofenden y que piden amor aun a la Nada. Escribía Sartre sobre Giacometti: «No es necesario mirar por largo tiempo el rostro antediluviano de Giacometti para adivinar su orgullo y su voluntad de situarse en el comienzo del mundo (...), no sé si hay que ver en él a un hombre que quiere imponer un sello de hombre al espacio o una roca que sueña lo humano (...). Con el espacio debe pues Giacometti hacer un hombre; debe inscribir el movimiento en la total inmovilidad, la unidad en la multiplicidad infinita, lo absoluto en la relatividad pura, el futuro en el presente eterno, el parloteo de los signos en el silencio obstinado de las cosas»[4]. Como Giacometti, con las palabras Rulfo debe crear a un hombre, por ejemplo, ese hombre, Juan Preciado, que ha llegado a un pueblo sin ruidos y que oye «"sus" pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. "Sus" pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol de la tarde». Un pueblo en el que una vez se pudo «...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo», un pueblo que una vez fue «...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y el pan. Un pueblo que huele a miel derramada»[5]. Pero esa tierra ahora es piedra y ese ya no es el tiempo de Juan Preciado, ni de Pedro Páramo, ni de Susana San Juan, y ya no se puede sentir el olor de la miel derramada. Por eso las palabras tampoco pueden tener el sonido de la conversación, de la música del idioma; porque con las palabras Rulfo también debe escribir el silencio de la muerte, de lo que se termina, debe contar el tiempo de la muerte (y como «nadie puede saber en realidad cuánto duran los años de la muerte»)[6] y a la vez contar el murmullo de la vida; con las palabras debe crear ese espacio «donde el aire cambia el color de las casas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo, como si fuera un puro murmullo de la vida». Como Giacometti, debe inscribir «el silencio de los signos en el parloteo obstinado de las cosas». Y si Giacometti se sitúa, según Sartre, en el inicio del mundo, no es menor la obstinación de Rulfo por situarse en su final, en ese momento en el que Pedro Páramo «dio un golpe seco contra la tierra y se desmoronó como un montón de piedras». Mediante las palabras, Juan Rulfo debe dejar que suenen los murmullos, una voz que está hecha de «hebras humanas», y debe darle voz, un sonido fugaz y algo harapiento, a ese momento «en el comienzo del amanecer [en que] el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja que vuelca su oscuridad».

Pedro Páramo nació herido de tiempo. Rulfo abrió la boca para darle voz al cuenco anciano y ya vacío cuya presencia derrama sobre nuestra conciencia toda el hambre que una vez sació y toda el hambre que nunca pudo saciar; para darle la sombra de las palabras a esas ruinas que una vez fueron templo y cuyas piedras han durado más que la fe.

Aparecieron *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Hay obras de las que ningún lector puede salir indemne porque, como decía Cintio Vitier de los buenos versos, son una calidad súbita del mundo. Aparecieron como surgidos de la nada, como montañas de piedra, testigos hasta de sus propios lectores. Al contrario de lo que ha sucedido con otras obras de arte, cuyo valor no fue reconocido hasta después de un tiempo, más largo o más corto, según los casos (fuere porque antes no eran los tiempos de la «comunicación», fuere porque se tenía más necesidad de continuidad y menos de contundencia y revelación), lo cierto es que en el caso de la obra de Juan Rulfo la crítica, en el buen sentido de la palabra, comenzó su labor de espeleólogo, de alpinista, de analizador de minerales, componentes y substratos y, perso-

[4] *Sartre, Jean Paul:* La república del silencio, *Losada, Buenos Aires, 1960, págs. 85-87.*

[5] *Las citas sin especificar pertenecen todas a* Pedro Páramo.

[6] *García Márquez, Gabriel: «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en* Inframundo, *Ed. del Norte, México, 1980, págs. 23-25.*

nalmente, casi no conozco casos de dinamiteros. Ahora, sin siquiera llegar al medio siglo de la aparición de los dos libros de Juan Rulfo, parece que es momento de recapitular. Y recapitular es el objetivo del libro que vamos a comentar, una edición crítica de la obra de Juan Rulfo, coordinada por Claude Fell[7].

Un libro llave, un libro puerta (Historia y alcance de la crítica rulfiana)

No se le oculta a nadie que desde hace ya años los estudios, críticas y disertaciones sobre la obra de Rulfo superan con mucho al texto de referencia. Con respecto a otras obras y otros autores, la situación es menos evidente (aunque pareciera que esta desigual relación entre crítica literaria y literatura es relativamente moderna, ya que cada vez es más difícil encontrar escritores de la fecundidad de un Galdós o un Tolstoi, por poner algunos ejemplos —en lo que a obra de creación se refiere—, y la crítica es cada vez más prolífica). Pero en el caso de Rulfo, el desequilibrio entre la densidad ósea y mínima de sus libros y la cantidad de estudios que han suscitado puede resultar abrumador. Sospecho que en esta desmesura crítica gran parte de la responsabilidad se puede encontrar en la palabra desconcierto. Pocas obras son tan desconcertantes, tan inquietantes en su ambigüedad y su simplicidad, pocas veces algo ha sido tan mínimo e inabarcable. Quizá por ello la crítica, además de deslumbrarse, de haber elogiado y de intentar habitar el murmullo, el aliento y las palabras de los libros de Juan Rulfo, también ha padecido cierto espanto; así, en ocasiones no está muy claro si algunas críticas sobre Rulfo son no tanto un intento de iluminar y escarbar en un terreno impracticable, como una forma de defenderse ante el desconcierto. En cualquier caso, lo cierto es que los estudios sobre la obra de Rulfo ya forman una amplia familia, una especie de territorio en el que no es fácil adentrarse.

En este sentido, el libro que se comenta posee un doble objetivo. Por un lado, «comparar los manuscritos con las distintas y múltiples ediciones de sus textos para demostrar de manera rotunda y definitiva que las obras publicadas de Rulfo no le deben nada a supuestos asesores que hubieran "arreglado" o "mejorado" los textos en el momento de editarlos y, por otra parte, señalar las modificaciones más o menos importantes que el mismo Rulfo introdujo en su obra, y cuál era el significado de dichos cambios»[8]. Sergio López Mena es el encargado de establecer este «texto definitivo» que para quienes quieran abordar la obra de Rulfo desde un punto de vista filológico o semántico será de gran interés. Además de este «texto definitivo», que Sergio López Mena ha establecido para *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, y cuyo texto de referencia es *Obras completas de Juan Rulfo* en la edición del Fondo de Cultura Económica (México, 1987), el libro recoge, bajo el epígrafe «Otras letras», dos relatos más («Un pedazo de noche» y «La vida no es muy seria en sus cosas»), textos para cine y una serie de ensayos, discursos, conferencias y prólogos; en cuanto a esta serie de textos no literarios, resulta curiosa su falta de enfoque erudito, lo que en algunas ocasiones los convierte en piezas casi ingenuas y desvalidas, tan ajenas a la estricta reflexión teórica como es su obra. De manera que este libro recopila, como reza el título, toda la obra de Juan Rulfo.

Después de un breve intermedio, ocupado por la cronología, se abre el espacio para el aparato crítico. En cierta forma, este es un libro resumen, o de cierre; si su primer objetivo era establecer ese «texto definitivo» (que probablemente será la base de posteriores ediciones), su segundo objetivo es ayudar a que el lector estudioso se enfrente, aborde y se mueva entre los trabajos que la obra de Rulfo ha suscitado, por lo que el libro posee un cierto carácter de guía, aunque no excesivamente explícito ni didáctico, y merece la pena detenerse en esta parte del volumen.

Bajo el epígrafe «IV: Historia del texto», se recogen cuatro ensayos que son los que en mayor medida responden a ese carácter de guía, cuya pretensión es, por una parte, situar la obra de Rulfo en su contexto histórico y esquematizar las diferentes formas en que la crítica ha abordado esta obra, y, por otra parte, situar y analizar la figura de Rulfo como escritor. El artículo de Norman Klahan, titulado «La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas de decir», hace una primera aproxima-

[7] *Rulfo, Juan:* Toda la obra. *Edición crítica. Coordinador: Claude Fell. Col. Archivos. Edit.: CSIC (Para España) Madrid, 1992, 950 págs.*
[8] *Fell, Claude:* Toda la obra, *Juan Rulfo.* Ibd.: *págs. XII-XIII.*

ción al momento en el que se gestó y nació la obra rulfiana: «Su concepción estética del arte se opondrá al realismo tradicional (...) y su visión estética seguirá las pautas establecidas desde la colonia por Fray Bartolomé de las Casas y el Padre Sahagún, darle voz a los desvalidos»[9]. Sitúa la narrativa de Rulfo en un contexto de cambio y tránsito, un momento de ruptura con la narrativa tradicional, que en Europa se comenzó a gestar a fines del siglo XIX y que en Hispanoamérica tuvo su peculiar reflejo hacia los años treinta (con nombres como Borges, Asturias, Azuela y Yáñez); momento que en México coincidió en los años posteriores a la Revolución. «Rulfo logra fundir dos impulsos creativos en vigencia: encuentra el equilibrio preciso para expresar la visión de un mundo subjetivo, interior e imaginativo (poesía de "Los contemporáneos") con la penetración de un mundo objetivo, exterior y recreado (Novela de la Revolución)»[10]. Resulta interesante advertir el gran juego que ofrece esta especie de situación de bisagra que Klahan le otorga a la obra de Rulfo y que a su vez la convierte en pieza indispensable, sustentadora, como las bisagras, de la narrativa mexicana; ello le permite señalar tanto influencias muy cercanas y patrióticas (nos remitimos una vez más a la Novela de la Revolución), como otras no por evidentes menos interesantes: «Después de Freud, Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Einstein, Frazer y dos guerras mundiales, el mundo se configura como conflictualidad. La visión de un mundo en crisis que los nuevos narradores buscaban aprehender, se manifiesta a través de la composición fragmentada y la desintegración del lenguaje tradicional»[11]; también señala otros parentescos con el surrealismo o con la literatura norteamericana (Faulkner fue una de las grandes admiraciones de Rulfo) que por la misma época estaba también viviendo un momento de ruptura y búsqueda de su propia expresión. En este sentido quizá sea importante señalar que, si bien una vez pensadas, estas influencias parecen no tanto evidentes como de sentido común, no deja de ser preciso señalarlas, ya que la tentación más fuerte cuando se lee a Rulfo es sentir que sus libros han surgido de la nada, que su literatura existe en medio de la soledad y el silencio. Finalmente, el artículo desemboca en intentar encontrar cuál era el sentido de la ficción para Rulfo, su manera de abordar la oralidad, de abandonar el ensayo, la omnisciencia narrativa y la autobiografía, su forma radicalmente nueva de entender la imaginación.

El artículo de Walter D. Mignolo, «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las Literaturas del "Tercer Mundo"», introduce el elemento antropológico y social. Escribía Derek Walcott: «Mi raza empezó como empezó el mar,/ sin nombre ni horizonte,/ con guijarros bajo la lengua/ y una diferente visión de las estrellas./ (...) Sólo soy un negro mestizo que ama el mar./ Recibí una sólida educación colonial./ En mí hay holandés, negro e inglés,/ y no soy nadie, o yo solo, soy una nación entera»[12]. Sobre esta escisión y la manera de abordarla, más que sobre la nueva unidad que ella puede generar, trata el artículo de Mignolo, que parte de una comparación entre Rulfo y Amós Tutuola para abordar el tema y en el que la palabra clave es el neologismo "ficcionalizar": «En ambos casos se trata de ficcionalizar la oralidad mediante la escritura literaria»[13]. Una "ficcionalización" que, según Mignolo, expresa la tensión entre la tradición escrita occidental y la tradición oral de las culturas amerindias y africanas, la concepción no lineal del tiempo que le es propia a la oralidad. El artículo gira en torno a conceptos como dominación estética, élites colonizadoras y reivindica la estrecha relación que existe entre antropología y literatura. Postura que Mignolo resume: «Las posiciones críticas adoptadas a partir del *new criticism*, del formalismo, del estructuralismo, de la deconstrucción, corrigieron esos errores [utilizar todo lo que se hallaba cercano al texto de forma indiscriminada] tratando de atender sólo al culpable, es decir al texto. Este artículo vuelve, intencionalmente, al caso del policía que arrea con todo lo que está cerca del sospechoso. No ha hablado tanto de Rulfo como de una serie de temas que están cerca de él: (...) necesitamos conceptos de literatura que nos permitan comprender las prácticas discursivas de América Latina y otras zonas del tercer mundo (...) teorizando las diferencias que los procesos de colonización y sus trayectorias históricas impusieron a las prácticas literarias de las zonas colonizadas»[14]. Estas palabras dan una idea suficiente-

[9] Ibd., *pág. 419.*
[10] Ibd., *pág. 421.*
[11] Ibd., *pág. 420.*
[12] *Walkott, Derek.* Islas, *Comares/La Veleta. Granada, 1993, págs. 63 y 9.*
[13] *Juan Rulfo,* Toda la obra. Ibd., *pág. 429.*
[14] Ibd., *pág. 443.*

mente clara en cuanto al tono reivindicativo del artículo, sobre el que se puede abrir una controversia no sé si tan fructífera como encendida.

El cuarto artículo (sobre el tercero volveremos más adelante), «Vista panorámica» de Gerald Martin, es un verdadero manual para adentrarse en el laberinto de la crítica literaria a la obra de Rulfo, que ahorrará muchos quebraderos de cabeza a quienes se inicien en tan ardua labor. Sin más, ni menos, pretensiones que las de proporcionar una especie de hilo de Ariadna para moverse en ese laberinto, la claridad, la imparcialidad y lo exhaustivo de la información que ofrece se agradecen constantemente, aunque es de una densidad que obliga a una lectura ocasional. Resume Martin la intención de este artículo: «El historiador busca la vista panorámica, pero dicha vista sólo se consigue después de un viaje por el extraño laberinto de las lecturas críticas a través del tiempo y el espacio. El historiador debe tomar en cuenta que algunos críticos lo leen todo, algunos sólo una parte y otros casi nada de lo que les ha precedido. Este trabajo intentará reconstruir las diferentes reacciones ante la obra de Rulfo de 1953 al presente, con especial hincapié en las lecturas innovadoras, aquellas que cambiaron el ángulo desde el que se contemplaba el paisaje de la crítica rulfiana. No será tanto un viaje personal como una especie de itinerario crítico, una larga antología de "voces, ecos y murmullos"». Merece la pena reproducir el esquema sobre el que Martín ha trabajado:

1) Vista panorámica de la crítica rulfiana (historia y bibliografía).

2) Rulfo, escritor mexicano: los primeros años.

3) Rulfo, escritor latinoamericano: a partir de los 60.

4) Rulfo, escritor universal. Lecturas globlales; lecturas formalistas; lecturas temáticas; lecturas sociales.

Desde este pequeño esquema se dibujan lo que han sido las grandes líneas de acercamiento a la obra de Rulfo y se hace referencia tanto a los críticos como a los escritores que más ampliamente se han ocupado del tema. Después de tan exhaustivo trabajo no es extraño que Martin señale, opinión que comparto, que se ha completado un primer ciclo de trayectoria crítica, ciclo del que el presente libro viene a ser el resumen a la vez que el hilo para transitarlo. Sin embargo, y como también señala Martin, resulta impensable que la obra de Rulfo deje de despertar el interés que ha despertado y aún despierta, por lo que la crítica debe de armarse de nuevos aperos para abordarla.

En la segunda parte del artículo Martin señala hasta dónde se ha generado un mito según el cual los inicios de Rulfo fueron difíciles y estuvieron plagados de grandes detractores, a la vez que se desmonta este mito; aspecto que Jorge Ruffinelli también trata en el artículo precedente y que ahora comentamos.

La figura de Rulfo y su obra han adquirido un carácter que se aproxima más al de los mitos y los arquetipos que al de la historia de la literatura, o pertenece a ese campo ambiguo que está entre el transcurso de la conciencia humana y el desarrollo del arte. Por supuesto, esto no quiere decir que haya que abordar la obra de Rulfo únicamente desde la historia de las mentalidades, aunque la palabra conciencia sería más precisa en este caso, o desde la filosofía de la estética. Una de las características de la obra de Rulfo, como, por otra parte, de todas las grandes obras de arte, es que, afortunadamente, da para todo. De ese aspecto mítico y demiúrgico habla el artículo de Jorge Ruffinelli: «La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo». De ese personaje que todos contribuyeron a construir sobre la persona que fue Rulfo (el propio Rulfo, la crítica, los lectores), de la disyuntiva que cierto tipo de creadores suscitan: artista tocado por la gracia que crea de manera casi inconsciente frente al artista disciplinado, de la relación de Rulfo con el silencio (el artículo dedica unas páginas a la tan traída y llevada como inexistente *La cordillera,* novela que Rulfo nunca escribió y sobre la que hay alguna crítica). Es demasiado tentador no recordar la frase de Nietzsche: «di tu palabra y rómpete». Escribe Ruffinelli: «Pero si la relación de Rulfo con las palabras (es decir, con la literatura) había sido un misterio, su relación con el silencio multiplicó ese misterio». Evidentemente, su decisión de no escribir, o su imposibilidad para hacerlo, contribuyó a crear esa imagen de un Rulfo acariciado por las musas más oscuras de la creación y hace que su obra parezca surgida de la nada o de las entrañas de la tierra, más que de ninguna boca mortal, con su pequeña historia, sus aciertos y sus equivocacio-

[15] Ibd., *pág. 471.*

nes y sus parientes. En este sentido, la estampa que Ruffinelli hace de un Rulfo solitario, lleno de un humor negro, más dedicado al trabajo que a la inspiración y más querido y admirado que criticado, sitúa algunas cosas en su sitio. Quizás hubiera sido deseable ahondar un poco más en los motivos que pueda tener el imaginario popular para colaborar con la creación de ciertas imágenes, o héroes, y para necesitar que algunos hombres digan su palabra y se rompan, frase a la que se le suele dar la vuelta de forma tal que para decir una verdadera palabra resulta necesario romperse.

No es azaroso que el último artículo de la cuarta parte del libro sea el de Gerald Martin. El quinto epígrafe, titulado «Lecturas del texto», recoge los artículos de crítica literaria propiamente dicha, de forma que después de haber pasado por el torrente explicativo de Gerald Martin, es más fácil entender y situar los estudios de esta parte del libro, estudios que pertenecen a González Boixo, Eulodio Escalante, Gutiérrez-Alcalá, Pascual Buxó, Jiménez de Báez, Florence Oliver, Mónica Mansour y Milagros Ezquerro. Cada artículo intenta, desde distintas perspectivas, proporcionar un poco de luz sobre el desconcierto que produce la obra de Rulfo, y, en algunos casos, ampliar los límites de la crítica en lo que al tema respecta. Desde una perspectiva histórico-social (o de cómo la historia, la cultura y las raíces populares se conjugan en la obra rulfiana) en el artículo de Eulodio Escalante, desde la literatura comparada (las relaciones entre el Infierno de Dante y Comala) en el estudio de Gutiérrez-Alcalá, desde una perspectiva puramente temática (el sentido y las implicaciones del discurso de la memoria). Hay que mencionar también dos trabajos más. El de Milagros Ezquerro que se centra en el análisis del «guión» cinematográfico *El gallo de oro* y que, si bien plantea un interesante estudio entre el texto citado y la restante obra de Rulfo, habría sido deseable que se adentrara un poco más en la relación que Rulfo mantuvo con el cine. Y el estudio de Yvette Jiménez Báez, con el que sucede algo similar: se inicia con un tentador comentario sobre las fotografías de Rulfo, sobre el que merecería la pena haber avanzado, pero que abandona abruptamente para entrar en el análisis de *Pedro Páramo* desde una perspectiva mítico-simbólica que si bien no sólo es interesante sino que, como sucede con otros artículos aquí recogidos, es un buen ejemplo de una de las corrientes de la crítica rulfiana, nos deja con la miel en la boca con respecto al inicio del estudio.

Bajo el epígrafe «Dossier», hallamos una extensa serie de artículos o fragmentos de estudios que fueron y son, bien por la importancia de sus autores, bien porque abrieron nuevos caminos críticos, pieza clave en lo que puede llamarse el universo de la crítica rulfiana: textos de Carlos Blanco Aguinaga, de Emir Rodríguez Monegal, de Ángel Rama, de Gabriel García Márquez, de Augusto Roa Bastos, de Elena Poniatowska y de Carlos Fuentes, entre otros; el epígrafe se cierra con una entrevista que Rulfo mantuvo sobre su narrativa con los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela en 1974.

Finalmente, el libro ofrece una completa bibliografía establecida por Aurora Ocampo, así como una filmografía, establecida por Sergio López Mena. La bibliografía está dividida en cinco partes: Libros de Juan Rulfo, hemerografía, homenajes, bibliografías de y sobre Juan Rulfo, y Referencias.

Según se dice en la solapa del presente volumen, la Colección Archivos, que hasta el momento ha publicado casi una treintena de volúmenes, tiene por objetivo tratar obras de los países de América Latina y el Caribe, sobre las que establecer «textos filológicamente fidedignos» y valorar las variaciones del autor; construir informes exhaustivos sobre obra y autor, así como generar un aparato crítico sobre cada obra publicada; y finalmente, contribuir a la difusión y el conocimiento de la literatura de esa parte del mundo. En el caso de la obra que ahora nos ocupa, dichos objetivos quedan cumplidos, y sin embargo hay que señalar que sucede algo más. Como ya señaló Gerald Martin, los caminos críticos que hasta ahora se han transitado parecen comenzar a cerrarse y por ello este libro posee ese carácter de resumen de lo que se ha escrito, analizado y pensado sobre los libros de Rulfo; es decir, posee cierto carácter de puerta que se cierra y que será muy difícil abrir de nuevo sin caer en la retórica o en el pesado fantasma de lo ya dicho. Pero a la vez, es también un reto. La obra de Rulfo está reclamando ya nuevas formas de lectura; aunque puede que esta exigencia no sólo se refiera a los libros de Rulfo, sino a la crítica literaria y al arte en general.

Guadalupe Grande

Pasternak, Rilke, Tsvietáieva*

En enero de 1977 caducó el plazo de cincuenta años que Marina Tsvietáieva había fijado para que su correspondencia con Rilke, y parte de la mantenida en 1926 con Pasternak, pudieran ser publicadas. Los manuscritos, conservados en la Biblioteca Nacional Suiza de Berna, se imprimieron enseguida en la *Zeitschrift für slavische Philologie (Revista de Filología eslava)*, tomo 41, cuaderno 10.

En 1983 apareció la edición alemana, con el título de *Briefwechsel*, en la editorial Insel, con traducción del ruso por Heddy Pross-Weerth. Durante el mismo año se publicó también en francés, (siendo traductores del ruso Lily Denis y Eve Malleret y, de las cartas de Rilke, Philippe Jacottet) con el título de *Correspondance à trois*, en Gallimard. Ambas reproducen una edición al cuidado de Eugenio Pasternak, hijo mayor de Boris Pasternak, y de su nuera Elena; y con el rigor científico de Konstantin M. Azadovski, germanista de San Petersburgo, conocido especialista en Rilke (no hemos tenido acceso a la edición rusa prologada y anotada por ellos). Con respecto a la edición de Insel, la de Gallimard suprime unos párrafos y adapta otros muchos; la de Grijalbo reduce más aún la introducción y traduce con excesiva libertad.

Sin embargo, a pesar del retraso de diez años de esta reedición (publicada por primera vez en 1984, en México) y de su falta de rigor, tiene el mérito de divulgar y hacer asequible a los lectores hispánicos un epistolario de excepcional densidad y polivalencia de incitaciones, entre tres de los más grandes creadores de nuestro siglo.

La correspondencia fue desencadenada por una carta de Leonid Pasternak (padre de Boris, que había conocido a Rilke durante el primer viaje de éste a Rusia, en 1899) al poeta alemán, con motivo de su cincuenta cumpleaños; fechada el 8 de diciembre de 1925, y dirigida a la editorial Insel (cuatro días después de la fecha de nacimiento del poeta, que se conmemoró ampliamente en la prensa), le llegaría con bastante retraso. Rilke le contestó el 14 de marzo de 1926; el 17 de marzo Leonid escribió a su hijo Boris, alegrándose de la estima expresada por el poeta alemán hacia la incipiente obra del joven. Después, todo se desenvolvería con rapidez y entusiasmo por las distintas partes. Boris escribió a Rilke el 12 de abril presentándole a Marina; y ésta se dirigió por primera vez al admirado maestro alemán el 3 de mayo. El mes de mayo presencia una primera oleada de apasionada comunicación epistolar, continuada con intensidad en junio, y luego en julio y agosto, como comentaremos. Un «Epílogo» nos presenta cartas complementarias de noviembre y diciembre de 1926 (época del agravamiento de la enfermedad y de la muerte de Rilke) y de enero y febrero de 1927 (según se ve, el título *Cartas del verano de 1926* no es precisamente exacto).

En la «Introducción», K.M. Azadovski explica la significación de la poesía de Rainer Maria Rilke (nacido el 4 de diciembre de 1875) para Boris Pasternak (nacido el 29 de enero de 1890) y Marina Tsvietáieva (nacida el 26 de septiembre de 1892). En contraste con los vanguardistas, estos jóvenes rusos, de formación independiente, seguían apoyándose en la tradición para crear su obra original. Nutridos de romanticismo y de simbolismo, ambos coincidían en considerar a Rilke como el prototipo del poeta, y como valor europeo supremo. Además, él había empezado su carrera admirando a Rusia y asimilando sus valores, despertando así en este país una agradecida estimación.

La motivación inicial estaba en la relación amorosa del joven René Maria Rilke, entre 1897 y 1900, con Lou Andreas-Salomé (nacida el 12 de febrero de 1861), brillante escritora rusa, casada con el iranólogo alemán Karl Andreas. Por ella, René había cambiado su nombre a

* *Boris Pasternak, Rainer Maria Rilke, Marina Tsvietáieva:* Cartas del verano de 1926. *Barcelona, Editorial Grijalbo-Mondadori, 1993. Traducción de Selma Ancira.*

Rainer; por ella se había dedicado con pasión al estudio de la lengua y cultura rusas. Con ella recorrió Rusia en dos viajes muy enriquecedores (del 25 de abril al 23 de junio de 1899 y del 9 de mayo al 22 de agosto de 1900). Lo que el joven poeta había empezado a elaborar en 1898, mientras escribía su *Diario florentino*, lo vio confirmado hasta el deslumbramiento en su subjetiva y vibrante interpretación del artista solitario, consagrado al arte con un talante cuasi religioso, al inspirarse ahora en el pueblo, paisaje y arte rusos. En sus cartas y artículos, así como en sus obras posteriores a 1899, la impronta rusa fue decisiva. La primera parte de *El libro de horas* («El libro de la vida monástica», 1899) fue inspirada por los monjes pintores de iconos. Y también varias de las *Historias del buen Dios* y el ensayo sobre *El arte ruso*.

Después, en Worpswede, aunque en crisis con Lou, siguió leyendo en ruso. La segunda parte de *El libro de horas* («El libro de la peregrinación», escrita en 1901) se inspira igualmente en el paisaje de Rusia (obra que enviaría en 1906 a Leonid Pasternak, y que sería leída con fruición por su hijo Boris). Rilke llegó a escribir poemas en ruso, además de numerosas cartas. A pesar de que su traslado a París en agosto de 1902 marcaría un cambio de rumbo, todavía encontramos motivos rusos en otros de sus libros: el ciclo «Los zares» de *El libro de la imágenes* (1906); varios títulos en las dos partes de sus *Nuevos poemas* (1907 y 1908); y el n.º 20, 1.ª parte, de los *Sonetos a Orfeo* (1923). Todavía durante su última estancia en París (enero-agosto 1925) se interesaba por todo lo ruso, y confesaba lo duradero de su influjo en él.

Por su parte, Boris Pasternak arrancaba, en su relación con Rilke, de la amistad de éste con su padre desde 1899; así como de su único encuentro con él en 1900, a sus diez años de edad, por casualidad, en un tren (experiencia que relataría en su obra autobiográfica *Salvoconducto*, de 1931). Los Pasternak pasaron el año 1906 en Berlín, y Boris cursó un semestre en la universidad de Marburgo, en 1912. Según Rilke, enviaba a su padre sus obras, iba leyendo *El libro de las imágenes, El libro de horas, Nuevos poemas*, etc., que le transmitieron la concepción de la poesía basada en la disciplina artística, ayudándole a superar su romanticismo inicial. Como verá el lector, la mención elogiosa de la poesía de Boris en carta a su padre, y después una carta directa de Rilke, fueron para él algo decisivo.

En cuanto a Marina, tuvo en Alemania su segunda patria (como Rilke a Rusia). Su madre, M.A. Mein, gran pianista, le inculcó el amor al país de Goethe y Hölderlin. En 1904-1905 estudió en el colegio católico Brinck, de Friburgo, donde se empezó a desarrollar su pasión por la literatura alemana. Probablemente leyó *El libro de horas* más tarde, en 1912, cuando esta obra se convirtió en una revelación para los escritores de Moscú.

Marina consideraba a Rilke como «encarnación de la poesía» y «Orfeo alemán». Su concepción de la poesía como un principio supratemporal del espíritu, que se manifiesta sucesivamente en los poetas a lo largo de la historia, resultaría para Rilke muy afín. Y ambos sintonizaban con la doctrina órfica del alma inmortal encerrada en una cadena de nacimientos y muertes, transmitida por el romanticismo alemán; así como con su divinización de la naturaleza; su preferencia por el amor a distancia, a través de la palabra y no del cuerpo; y su concepto del sueño como nivel más auténtico que la realidad. Esta afinidad motivó la trágica intensidad de su breve comunicación epistolar, interrumpida aún antes del agravamiento de Rilke por el talante excesivamente arrebatado de Marina, ciega a las alusiones a la tremenda enfermedad del poeta de Muzot, y por otra parte, cerrada a la participación del «tercero», Boris. Pero esto lo podrá experimentar el lector al compartir con los autores este fascinante epistolario.

La edición que comentamos se distribuye en diez capítulos. En el primero se incluyen las nueve primeras cartas. La ya citada del 8 de diciembre de 1925, con la felicitación de Leonid Pasternak a Rilke (que había cumplido cincuenta años el día 4) le llegó, a través de Insel, al sanatorio valaisiano de Val-Mont, donde el poeta intentaba curarse del cáncer de la sangre que acabaría con su vida un año despues. La leucemia sitúa desde el principio a este epistolario en un contexto trágico. Pero, al principio, Rilke sólo alude de pasada a su enfermedad y reanuda la comunicación con su antiguo amigo ruso, interrumpida desde antes de la primera guerra mundial.

Lo importante es que Rilke muestra su conocimiento de la obra de Boris; esto entusiasma a Leonid, que se lo escribe inmediatamente a su hijo. En él este hecho produjo un efecto fulminante. Como en uno de los casos

de «sincronicidad» descritos por Jung, en la vida de Boris, que atravesaba una crisis, se unieron el mensaje del aprecio de Rilke, símbolo para él de la cultura europea anterior a la guerra, con la lectura del *Poema del fin,* de Marina Tsvietáieva, que le fascinó y confirmó en su búsqueda como creador literario. Enseguida, impaciente, pidió a su padre copia de la carta de Rilke.

El 25 de marzo, Boris escribió a Marina una carta (entre otras, abundantísimas, que forman desde 1921 un epistolario que sólo se podrá publicar en el próximo siglo) rebosante de entusiasmo, la primera en que se decide a tutearla. El descubrimiento, a través de esta obra, de una rara afinidad de espíritu, le lleva a apasionadas declaraciones amorosas. Boris Pasternak, seguramente debido a sus estudios en la escuela filosófica de Marburgo, dirigida por Hermann Cohen, desarrolla su intuición de que la energía que da vida a la obra es superior a la persona del artista. Por último, hace alusión a «Rilke, parte de nuestra vida; sobre él (...) te escribiré después» (pág. 100).

Hasta el 3 de abril no recibió Boris la copia de la carta de Rilke a su padre. Y el día 12 se decidió a escribirle, a pesar de que casi le paralizaba su inmenso respeto por él, a quien se dirige como «Grandioso y adorado poeta» (pág. 106). El lector encontrará en las páginas que siguen un testimonio de admiración tan apasionado que podría descollar entre la abundante literatura en honor de Rilke que se multiplicó en Europa a partir de los años veinte:

> A usted debo los rasgos fundamentales de mi carácter, toda la estructura de mi existencia espiritual (pág. 106).

Más adelante le expresa qué enorme apoyo ha supuesto para él su aprecio:

> Ahora siento haber nacido de nuevo. Son dos las razones (pág. 108).

A la vez manifiesta su «segunda razón», es decir:

> una poetisa que siente por usted un amor no inferior ni *diferente* del que yo siento, y quien (...) puede, exactamente como yo, ser vista como una parte de la biografía de usted como poeta, en su expansión y resonancia (...). Se trata de Marina Tsvietáieva, poeta innata, de gran talento, por su estructura espiritual semejante a Desbordes-Valmores (pág. 108-109).

Pasternak inició así el «trío literario-amoroso» cuya correspondencia ofrece este libro, a lo largo de los cuatro meses siguientes. Uniendo su deseo de presentar a Marina a una de las grandes personalidades de la poesía europea, con el condicionamiento material de la carencia de servicios postales entre Suiza y la U.R.S.S. (y temiendo la lentitud de su familia como intermediaria), rogó a Rilke que, en vez de contestarle directamente a él, enviara a Marina las *Elegías de Duino* (que él conocía «únicamente de oídas»).

En el capítulo II se incluye un interesantísimo cuestionario enviado por Boris a Marina para incluirla en un diccionario proyectado por el «Comité de Literatura Revolucionaria». Al contestarlo, expone ella su rica formación musical y literaria y sus lecturas preferidas (alemanas y francesas sobre todo, además de las rusas).

Después, dos cartas de Boris a Marina. En la del 20 de abril, él comenta cómo ambos son hijos de madres pianistas de genio y de padres artistas o científicos. Boris Pasternak hace compatible su vida cotidiana de esposo y padre reciente con una relación amorosa mental con Marina, a quien dedica «un torrente de palabras que tú bebías, extraías de mi ser» (pág. 122). En espera del encuentro que le propone para dentro de un año (durante el cual se estimularían mutuamente mientras elaboraban sus obras), Boris, el más apasionado y elocuente desde el principio, cuenta a Marina cómo ella se le apareció:

> ...en un sueño feliz, transparente, infinito, (...) alada y planeada, estabas tú (...) la presencia de un espíritu grande en un cuerpo femenino (...) era la armonía, vivida por primera vez (...) Tú eras absolutamente hermosa (pág. 124-125).

Pensamos en la concepción del sueño como suprema realidad, elaborada por el romántico Novalis, y en los estudios de Carl Gustav Jung sobre los arquetipos femeninos y el «ánima» presente en la subconsciencia de cada varón. Pasternak conjuga el arrebato romántico, sin embargo, con una consideración moderna del lenguaje poético como elaboración y fundamentación de la realidad. Sueña a Marina como potencia creadora a través del idioma.

En la carta siguiente (5 y 8 de mayo) Pasternak comenta la frialdad con que Tsvietáieva le ha desanimado de ir a visitarla (en Saint Gilles, pueblo de la costa francesa, donde descansa y trabaja, junto con sus dos hijos) pero le sigue expresando su amor y la importancia de su estímulo para el trabajo poético.

En el capítulo III se presentan, en cambio, las relaciones entre Rilke y Tsvietáieva; son tres cartas de cada uno para el otro (n.º 12 al 17), escritas entre el 3 y el 17 de mayo (el correo entre Suiza y Francia funcionaba con gran rapidez, en contraste con los servicios desde y a la U.R.S.S.; Boris y Marina se solían escribir sin esperar la respuesta). La carta de Pasternak había recorrido una lenta cadena de intermediarios (Berlín, Munich, Berlín...) y le llegó a Rilke a primeros de mayo. Este respondió con pasmosa celeridad, enviando a Marina las *Elegías de Duino* y los *Sonetos de Orfeo* con sendas dedicatorias; la primera, muy significativa, en verso (pág. 141). Además, le escribió una carta donde lamentaba no haberla conocido durante su reciente y larga estancia en París (enero-agosto 1925; de hecho, Marina había estado después, a partir de noviembre):

> creo que este encuentro nos hubiese podido brindar a ambos una profundísima, secreta felicidad (pág. 140).

Comprobamos que no sólo los dos jóvenes poetas rusos (con ritmos y tonos diversos, a lo largo de este dramático y arrebatado epistolario) se vuelcan, casi sin preludios, en torrentes de apasionada expresividad; también el Rilke maduro, en la cúspide de su fama, provoca desde el principio la exaltación de Marina. El amor y la creación poética, núcleos de la corespondencia entre los tres, se entremezclan y potencian a lo largo de ella, en una serie de variaciones que modulan su contrastada melodía. Marina le contesta a vuelta de correo, (pág. 142-148) en un texto rebosante de claves para la mitificación del poeta, propia del romanticismo y el simbolismo: «usted, poesía encarnada» (...) «usted es un fenómeno de la naturaleza que no puede ser mío, que no se ama, se comprende (...). No hablo del hombre-Rilke (el hombre es aquello a lo que estamos condenados), sino del Rilke-espíritu». Además le anuncia que, dentro de un año, Boris y ella irán a visitarle.

La respuesta de Rilke compite en brusca intensidad: «hoy te he acogido, Marina, con toda el alma (...) como si tu océano (...) se derrumbara sobre mí como un enorme caudal del corazón (...) ya te tengo señalada en mi mapa interior: en algún sitio entre Moscú y Toledo he creado un espacio para el ímpetu de tu océano» (págs. 149-150). Sin embargo, junto al arrebato mental, Rilke expresa también su «desacuerdo» con su propio cuerpo y su permanencia, desde diciembre, en el sanatorio de Val-Mont; pero la poetisa no se da por enterada de este hecho decisivo en su respuesta, tan inmediata y vehemente como la anterior, del 12 de mayo. Dios a través de la poesía (sin intermediarios), en *El libro de horas* y los *Sonetos a Orfeo;* el canto como fundamento de la existencia; y la intuición poética como relámpago, ocupa sus apretadas líneas (y una pregunta sobre su salud). La respuesta de Rilke (17 de mayo) es fundamental, por la valoración de sus *Elegías* y, sobre todo, por la interpretación de su propia enfermedad, que él cree motivada por un exceso de soledad y de esfuerzo creador: una «enfermedad nerviosa». Además, una frase discreta (pág. 168) sobre la posibilidad de que no le siga escribiendo (según el contexto, obligado por sus dolencias) sería interpretada por Marina como desinterés por ella, y la llevaría a un súbito bajón en su exaltado comienzo.

El capítulo IV agrupa las cartas 18 a 22, que incluyen la primera de Rilke para Pasternak, alabándole y bendiciéndole (él la conservaría como un tesoro) y contándole el envío de sus obras a Marina; las dos primeras de éstas a Boris; y sus contestaciones. Destaca aquí, por un lado, el respeto excesivo de Pasternak por Rilke, que le impide escribirle (en fuerte contraste con el atrevimiento de Tsvietáieva); por otro, el brusco cambio de actitud de Marina. Han empezado los malentendidos: ella cree que Rilke le ha anunciado su falta de interés por seguir escribiendo; y se vuelve hacia Boris, canalizando de pronto hacia él su energía amorosa, buscando en él consuelo. Por su parte, Boris se lamenta de que Marina le aparta de Rilke (hecho debido, en parte, a la lentitud del correo). En suma, el lector encontrará, junto a la riqueza de los procesos psicológicos expresados, (en especial, de la originalísima y vehemente Marina), textos de gran interés para su teoría poética; p. ej.: «el mundo vivo real es el único concepto logrado de la imaginación» (Boris Pasternak, pág. 195).

En el capítulo V, Marina, después de dos semanas de sufrir en soledad, se dirige de nuevo a Rilke. Este le contesta enseguida, explicando su enfermedad, y enviándole fotos y una bella *Elegía a Marina* (8 de junio), continuadora del mensaje de las de *Duino:* fusión con la naturaleza, canto como médula de la existencia y exposición a los ciclos crecientes y decrecientes. (La traduc-

ción de este poema al español, así como de otros textos en esta edición, es muy mejorable).

En el VI hay dos cartas de Boris a Marina (donde aquel acusa recibo de una tardía y reconfortante información sobre Rilke) y una muy importante de Tsvietáieva a Rilke (14 de junio; págs. 231-235). En ella vemos un rasgo decisivo de su carácter: a diferencia de Boris, que comparte sus sentimientos entre varias personas, Marina extrema la exclusividad en su pasión por Rilke: «quiero ser tu única propietaria» (pág. 233).

El capítulo VII agrupa cinco cartas entre los corresponsales rusos (siempre más íntimas y confiadas las del varón), con una temática que oscila entre las dificultades materiales y los comentarios y análisis literarios. Además, otra carta de Tsvietáieva a Rilke (6 de julio de 1926) en respuesta al envío, a fines de junio, de su libro en francés *Vergers*, recién publicado en París. Encontramos en ella una singular teoría de la traducción:

> La poesía es una traducción de la lengua natal a otra —sea ésta el francés o el alemán, da lo mismo—. Para el poeta no existe lengua materna. Escribir versos significa traducir (pág. 270).

Además de una certera comparación entre las dos lenguas de Rilke:

> El alemán es una promesa infinita (y *también* esto es un don) pero el francés es un don definitivo (pág. 217).

La incompatibilidad entre el tipo de amor mental, con pretensiones de absoluto, y la convivencia continua de la pareja, es un tema destacado del capítulo octavo, donde Marina escribe a Boris (10 de julio de 1926):

> Yo no podría vivir contigo, no por incomprensión sino por comprensión. (...) Compréndeme: el insaciable, el eterno odio de Psiqué por Eva —de quien no hay nada en mí—. De Psiqué, por el contrario, lo tengo todo. ¡Psiqué contra Eva! (págs. 277-278).

Otras dos cartas, de Boris a Marina (11 y 30 de julio) expresan sus sufrimientos ante el distanciamiento de ella y ante sus propias dificultades como creador. Decide interrumpir la correspondencia.

En contraste, el IX capítulo nos ofrece los últimos dos pares de cartas entre Rainer y Marina. En la del 28 de julio, éste le alaba su personalidad y su lenguaje, y le explica que la enfermedad le ha impedido contestarle antes:

> Pero mi vida se ha vuelto extrañamente pesada (...) ahora yo mismo soy la pesadez y el mundo alrededor es como un sueño... (pág. 299).

Marina continúa (2 de agosto) tratando el fascinante abismo del amor desligado del cuerpo:

> ...el amor se escucha y se siente exclusivamente a sí mismo (...) Yo soy un sonido diferente de la pasión. Si tú me llevaras contigo, llevarías... les plus déserts lieux (págs. 302-303).

Y en su carta siguiente (14 de agosto) le propone que se reúnan:

> en un pueblito, Rainer. Si quieres, por mucho tiempo. (...) Quizá en otoño, Rainer. O en primavera. Dime: sí... (pág. 306).

Pero su apasionado ofrecimiento llegaba tarde. El poeta se siente cada vez más enfermo. Acepta la proposición de Marina; a la vez, por una parte, confiesa su grave estado; por otra, se niega a excluir a Boris (19 de agosto):

> Sí, sí, y una vez más sí, Marina (...) un gran sí, pero en él se encuentran encerrados diez mil imprevisibles NO. (...) Yo necesito sanar por fin, desde la profundidad de las profundidades de este pozo sin fondo. (...). Protesto contra toda exclusión (sé que tiene sus raíces en el amor, pero crece y paraliza...) (págs. 307-309).

La última carta de Marina a Rainer (22 de agosto) insiste en su absorbente petición de exclusividad, aunque sólo en un nivel mental:

> Quiero únicamente la palabra, que para mí es una realidad (pág. 310).

La edición preparada por Azadovski, que estamos comentando, termina con un «Epílogo». En él se incluyen dos cartas de la secretaria rusa (que Rilke acababa de contratar) a Leonid O. Pasternak, hablándole de su enfermedad (15 de noviembre de 1926 y 11 de enero de 1927); y cuatro cartas de Marina a Boris. El 29 de diciembre de 1926 había muerto Rilke; cuando Marina se enteró, le comunicó inmediatamente la noticia a Boris (31 de diciembre). El 1 de enero de 1927 le escribió de nuevo, profundizando en el desenlace de la relación entre los tres y en sus relaciones con el «otro mundo». Tsvietáieva proclama que lo conoce a través de los sueños, y que es «luz, iluminación» (en ruso «svet» significa «luz» y «mundo»). Boris le contestó el 3 de febrero, interrumpiendo brevemente su largo silencio: sentía que «tú y yo nos hemos quedado huérfanos» (pág. 329). Y Marina a él el 9 de febrero. Ambos estuvieron muy afectados

por la pérdida del gran poeta; a cada uno de ellos se le ocurrió escribirle una carta después de su muerte (que este libro reproduce). En fin, la relación entre los dos fue extinguiéndose, hasta desaparecer.

Todo lector atento a las complejidades de la relación amorosa epistolar, del diálogo sobre la creación entre poetas y de sus mutuas interacciones, tendrá en este volumen una ocasión singularísima: se trata de tres seres en la órbita de la genialidad.

Federico Bermúdez-Cañete

En torno a Miguel de Unamuno

Durante los últimos años, la figura de Miguel de Unamuno viene suscitando la misma pregunta: ¿qué queda de Unamuno? No se trata, en verdad, de una cuestión retórica, como se echa de ver en las abundantes y variadas respuestas que concita. Para unos, lo más importante son sus novelas; para otros, sus escritos viajeros. Unos afirman que seguirán siendo memorables sus anotaciones personales, otros consideran que sólo su poesía superará la implacable sentencia del tiempo. Incluso hubo quien, contagiado por el talante iconoclasta del maestro vasco, llegó a considerarle como un meteoro previsible y absurdo, pero, en última instancia, inútil. Con el paso del tiempo y la costumbre, la inevitable mengua del crédito unamuniano parece estar remitiendo en la actualidad. El propio Unamuno dejó escrito: «Cuando me creáis más muerto, retemblaré en vuestras manos». Y, efectivamente, esa es la impresión que uno experimenta al leer los artículos aparecidos en el periódico barcelonés *Las Noticias* (1899-1902), que el profesor Adolfo Sotelo Vázquez ha exhumado recientemente con indudable acierto y oportunidad[1].

A vueltas con España

Por la fecha de composición de estos artículos, era previsible que Unamuno dedicara buena parte de sus páginas a reflexionar sobre el problema de España. La situación económica, política y cultural del país no podía ser más precaria. Así lo había dicho en los ensayos de 1895, recogidos después en el volumen *En torno al casticismo* (1902); así lo había ratificado en los *Tres ensayos* de 1900, que tanta importancia cobrarían en su evolución intelectual; y así lo continuaría proclamando en el casi centenar de artículos que, durante tres años sucesivos, irían apareciendo en *Las Noticias.*

El problema de España radica, para el primer Unamuno, en la anatomía del organismo social, en la constitución interna de las células sociales. Esa enfermedad crónica que llamamos España tendría así su origen en la intransigencia y en la intolerancia inveteradas, tanto de sus gobernantes, movidos de ordinario por resortes

[1] *Miguel de Unamuno:* Artículos en «Las Noticias» de Barcelona (1899-1902). *Edición de Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona, Editorial Lumen, 1993.*

mafiosos y caciquiles, como de sus gobernados, incapaces de experimentar el menor atisbo de *simpathy* hacia su prójimo. El dogmatismo ciego, la inquisición íntima y la vaciedad pedantesca constituyen, a su entender, los motivos que osifican y anquilosan la vida social española. Así, en una carta de 1892 dirigida a Arzadun, había escrito: «creo un deber de conciencia trabajar por la cultura de este pobre país, víctima del dogmatismo y la vaciedad pedantesca». Y en el artículo «Revolución íntima» confirma: «Los espíritus de nuestro pueblo son dermático-esqueléticos, están como encerrados en una dura costra de dogmatismo y de conceptos osificados».

El maestro vasco no se conforma, a diferencia de ciertos galenos ilustrados, con la mera práctica del nihilismo terapéutico; antes al contrario, una vez diagnosticada la enfermedad, una vez establecida su etiología, acomete la prescripción del tratamiento más adecuado, con el fin de contribuir al restablecimiento social y espiritual del pueblo español. «Es preciso revolver mucho en sus redaños espirituales —comenta en «Pensamiento y acción»—, extraer su ideal de vida, ese ideal oscuro y vago que dormita en sus apagadas ansias, y llevarlo a la vida colectiva». El único modo de abordar ese restablecimiento —o lo que es lo mismo: esa regeneración— pasa por el análisis de los valores intrahistóricos —inclusive el sentimiento del paisaje—, por la apertura hacia Europa —de la que renegaría más tarde— y por la integración de las distintas nacionalidades y de las diversas regiones. Y ahora, casi un siglo después, podemos preguntarnos: ¿han perdido actualidad estas cuestiones?

¿Reforma de la enseñanza?

El tema de la educación y la enseñanza ocupa un lugar preferente entre los escritos unamunianos de esta época. Recuérdese que el ensayo *De la enseñanza superior en España*, vinculado estrechamente al ideario regeneracionista de *En torno al casticismo*, ve la luz el verano de 1899, al poco de aparecer los primeros artículos en *Las Noticias*. Recuérdese también que la enseñanza era la preocupación fundamental de los krausistas y los institucionistas, y que en ella cifraban la posibilidad del regeneracionismo español. Fieles al ideario de Giner y sus discípulos, los artículos finiseculares de Unamuno proponen una enseñanza que, más allá de programas y reformas, sea capaz de trasmitir ideas vivas, de fortalecer el talante moral y de cohonestar pensamiento y acción. Para conseguirlo, como sugiere en «La cátedra y el libro», nada mejor que convertir a los profesores en educadores y mudar las cátedras en laboratorios.

Pero esa filiación krausista no resta mérito alguno a las propuestas del escritor, sino que realza por contraste el vigor y la originalidad de sus resoluciones. Así sucede, por ejemplo, con el artículo «Ciencias y letras», en el que reflexiona sobre la profunda escisión entre el mundo científico y el mundo artístico, anticipándose en medio siglo a las tesis que C.P. Snow haría famosas bajo el marbete de *Las dos culturas.* «Pensar el sentimiento y sentir el pensamiento —escribe Unamuno—; he aquí expresado en forma algo paradógica el ideal de un verdadero artista. Hay que sentir la ciencia con alma de artista y pensar en el arte con mente de hombre de ciencia». Y más adelante concluye: «El proceso creo ha de ser paralelo; a medida que la exposición científica se haga más viva, más animada, más *imaginada,* más sentida y más artística, la producción literaria habrá de hacerse más reflexiva, más honda, más *pensada,* y en cierto sentido más científica». La cuestión, sin embargo, sigue abierta en nuestros días.

Elogio de la lengua

El tema mostrenco de España, la legítima preocupación por el regeneracionismo español, no puede ni debe separarse, con todo, de la preocupación por la lengua y la literatura españolas, como señalaron en su día Juan Marichal y José Luis Aranguren, entre otros. «Revolucionar la lengua —había dicho Unamuno— es la más honda revolución que pueda hacerse; sin ella la revolución de las ideas no es más que aparente». A través de la lengua —viene a decirnos ahora en estos artículos—, de la lengua viva del pueblo que la habla, podemos abordar la historia viva del pueblo que se manifiesta en ella. Y si bien es cierto que su ideario lingüístico se halla impregnado de cierto biologismo positivista, difícil de compartir en nuestros días, no menos cierto es que la íntima

relación entre el problema de España y el problema de la lengua sigue conservando plena vigencia, al menos en el aspecto histórico.

Ligados a los numerosos artículos que abordan cuestiones lingüísticas, aparecen también comentarios de índole literaria —*Vidas sombrías*, «Balada de la prisión de Reading»—, consideraciones sobre el oficio de escritor —«De vuelta», «Escritor ovíparo»—, reflexiones sobre la grandeza y la servidumbre del periodismo —«La prensa y el lenguaje»—, etc. Sus ataques contra el «agarbanzamiento de la literatura y el arte en España», esto es, contra la literatura y el arte burgueses de la Restauración, corren parejos a sus invectivas contra el esteticismo superficial y vacuo de la «escuela modernista», es decir, contra el esteticismo superferolítico que se estaba imponiendo como reacción. Pues el modernismo de Unamuno, de orientación ética y metafísica, poco tenía que ver con el modernismo de escuela. Llegados a este punto, cabe preguntarse de nuevo: ¿acaso han perdido actualidad estas cuestiones?

¿Qué queda de Unamuno?

Desde su muerte en 1936, el gran maestro vasco viene propiciando una respuesta doble: adhesión admirativa y repulsa desdeñosa. Se admira su fecundidad literaria, su indomeñable vitalidad; se desdeña su retórica decimonónica, su vehemente histrionismo. Incluso en nuestros días, alguien ha llegado a sugerir un Unamuno posmoderno, cuyo mérito radicaría en su *narcisismo trascendental*. Sea como fuere, la pregunta sigue aún en el aire: ¿qué queda de Unamuno? Y aun más: ¿qué conservarán de su obra los tiempos venideros?

No parece probable que la permanencia de Unamuno vaya a residir en ese narcisismo inconsecuente, del cual proceden, por desgracia, su rechazo de la Reforma y su ideal casticista, su repulsa de la Ilustración y su fundamentalismo regeneracionista, su negación de la utopía y su espejismo dictatorial. Más certero sería reparar en el drama histórico de su conciencia, escindida entre un tradicionalismo idealista y una modernidad racional, pues de este conflicto proceden, en última instancia, su talante crítico y su preocupación por España, su quijotismo *sui generis* y su interés por la lengua, su religiosidad heterodoxa y su voluntad docente... A juzgar por los artículos publicados en *Las Noticias* —sobre los que llega a preguntarse si no serán su más sana obra—, Unamuno tiene aún muchas cosas que decirnos. Pero eso no depende ya de él, sino de quienes los lean hoy y de quienes los leerán después.

Manuel Neila

Una reflexión sobre la dictadura*

El propio autor advierte en una nota introductoria a esta novela que, juntamente con *Hijo de Hombre* y *Yo el Supremo*, compone la trilogía sobre «el monoteísmo» del poder, uno de los ejes temáticos de la novelística de Roa Bastos. La trilogía, por tanto, tiene un denominador común: la figura de un tirano en el espacio con-

* *Augusto Roa Bastos,* El Fiscal, *Editorial Alfaguara, 1993, 352 páginas.*

creto de Paraguay, lugar de nacimiento del escritor. Ya en 1989, el autor de *Vigilia del Almirante* quemó una versión de *El fiscal* porque se dio cuenta, después de un viaje a Paraguay y a raíz de la caída del dictador Stroessner, de que el material que había escrito no tenía sentido: el mundo, América Latina, Paraguay y él mismo, habían cambiado tanto que el material narrativo no servía. Había que escribir otro libro que respondiera a las distintas circunstancias políticas mundiales, sudamericanas, paraguayas y personales, un libro que diera cuenta de esas transformaciones y alertara sobre los peligros del «stroessnerismo» que amenaza con volver a perpetuarse en Paraguay. En cinco meses Roa Bastos reescribió el texto y surgió la novela definitiva. No es este un procedimiento nuevo en el autor de *El baldío:* el lector recordará que la primera versión de *Hijo de Hombre* fue quemada y reescrita también en el breve plazo de cuatro meses.

El motivo central de *El Fiscal* es la crítica a la dictadura en América Latina y, particularmente, en Paraguay. La estructura del texto permite a Roa Bastos trascender el localismo americano y realizar una reflexión más universal sobre la sociedad. La primera parte de la novela está ambientada en París, donde vive exiliado Félix Moral que, obsesionado por asesinar a Stroessner, decide asistir a un Congreso en Paraguay y llevar a cabo su obsesión, hecho que se relatará en la segunda parte de la novela. Es en la primera parte donde Roa Bastos, a través de Félix Moral, reflexiona sobre las consecuencias del exilio, de la tortura, de la clandestinidad, del compromiso político, de la lucha en contra del poder... Para ello bucea en el pasado de este personaje lleno de amargura y desolación, horrorizado de su recuerdo y de un pasado que le persigue hasta lo imposible, oscureciendo su momento presente. Es este tiempo, el más gratificante para Félix, ya que vive con Jimena una relación amorosa luminosa y pacífica que amortigua el dolor y el miedo de un personaje que no puede olvidar y tampoco quiere hacerlo, las atrocidades cometidas en nombre del orden y la moral por la dictadura del «Tiranosaurio», nombre con el que Roa Bastos designa a Stroessner.

Es a Jimena, única referencia amorosa de Félix Moral, a quien va dedicada la novela y a quien el personaje le confiesa en una larguísima carta sus miedos, sus reflexiones y su propósito final: asesinar al dictador, culpable no sólo de su extrañamiento, sino, sobre todo, responsable de la desaparición de miles de paraguayos. En Jimena proyecta Roa Bastos la esperanza en clara antítesis con el protagonista masculino resentido y lleno de odio. Contrasta, por tanto, la seguridad de esta mujer que no odia con su compañero sentimental tan revuelto contra aquellos que le condujeron a su actual situación, que nos da la sensación de un desvalimiento absoluto. Es esta la razón por la cual el lector adivinará que Félix no saldrá bien parado de su intento final y que morirá en su país de origen. Es en esta primera parte donde también Roa Bastos rinde un homenaje a la mujer en general. Afirma el autor paraguayo que sólo desde ella el mundo puede cambiar. Hay un clarísimo reconocimiento de la superioridad biológica femenina. Es Jimena, luminosa y diáfana, quien no sólo se enfrenta al poder, sino que lo puede y lo trasciende. Roa Bastos, indudablemente, en este duelo entre poder/amor, apuesta por este último y quizá buena prueba de ello sea esa crítica dura y mordaz que el escritor hace del hombre al decir que «es el único regulador del universo social hecho a su imagen y semejanza». Roa Bastos constata la angustia que el hombre siente ante el mínimo avance de la mujer en la recuperación de su libertad y sus derechos. Félix Moral en *El Fiscal* no duda en afirmar: «vivimos en un mundo atacado por una enfermedad incurable, llamada hombre». Es por tanto Jimena intensa y honesta, fértil (en contraposición con Félix) quien pone luz en el mundo atormentado de este hombre torturado por su pasado y en una situación límite.

La segunda parte de la novela se centra en Paraguay. Ahora Félix Moral tratará de llevar a cabo su deseo: asesinar al Tiranosaurio utilizando un anillo, propiedad del conde de Villamediana y de Jimena que, a su vez, es descendiente de los Tarsis de Valladolid, emparentados con el mencionado conde. Es en esta parte donde se intensifica la trama política y la crítica al poder absoluto. Pero Roa Bastos también repasa la historia de Paraguay, «el país de las causas perdidas», y hace responsable a la sociedad paraguaya de su situación de represión y control al afirmar que en Paraguay la dictadura es producto de una sociedad que permite que un tirano se levante en Dios absoluto, siendo éste la causa del atraso y pobreza de un país que no termina de integrarse en la pro-

pia América Latina. Roa Bastos, en esta reflexión sobre el poder absoluto, no se olvida de analizar las causas de la degradación de Sudamérica. La celebración del Congreso de Historia, Cultura y Sociedad de América Latina en el XX, a las que asistirá Félix Moral, permitirá al autor explayarse a gusto en contra de los totalitarismos del Cono Sur, a la vez que bucear en la historia pasada y más reciente de Paraguay. La referencia a la intervención de Ionesco en los actos del Congreso es un claro símbolo del absurdo más descabellado que representa la figura del dictador rodeado de guardaespaldas, envejecido y casi acabado, pero agarrado al poder. En este sentido magnífica, por todo lo que tiene de hipérbole caricaturesca, es la descripción del Tiranosaurio (metonimia de Stroessner).

Sobre esta amplia reflexión histórica, gravita la historia de amor entre Jimena y Félix, iluminando la existencia mutilada de este profesor de universidad que, por fidelidad «moral» (en este sentido el simbolismo del apellido es también evidente), renuncia a vivir una pasión amorosa con una alumna y que decide escribir esta carta a su enamorada Jimena con el fin de justificarse y explicarse. Félix Moral está convencido de que sólo el tiranicidio puede hacer justicia y vengarle de todo lo que ha padecido, a la vez que dará sentido a su vida. Roa Bastos da una visión terrible del exilio. Afirma el autor de *Yo el Supremo* que el exiliado debe transformar su yo hasta «resultar irreconocible», a la vez que sostiene que «es el mayor destructor de las almas», porque deja taras imborrables. Ser exiliado significa llevar una existencia seudónima y falsa. Pero el exilio conlleva también algo muy importante y fundamental: la pérdida de la lengua natal. Hasta tal punto esto resulta tan dramático que a Félix le resulta incluso, imposible reconocerse en su estilo. Indudablemente que es Roa Bastos, exiliado durante 43 años, quien expresa y resume su experiencia. Como novelista, Roa Bastos no se expresa en su lengua de origen, sino en la del exilio, porque la ha perdido después de tantos años de ausencia. En este sentido son muy ilustrativas las palabras del escritor: «En mí hubo una primera etapa, aporteñada, en que mi lengua se había modificado como consecuencia de una larga estancia, de más de dos décadas en Buenos Aires. Esa lengua fue cambiando a lo largo de un período similar pasado en Francia. El español—guaraní, la lengua de mi infancia y de mi formación, se perdió totalmente.

Hay también en *El Fiscal* teoría literaria. Para el autor de *Yo el Supremo,* «la escritura es el más engañoso de todos los signos» que solamente resucita en la lectura. Es, por tanto, esta novela una reflexión sobre la dictadura, el exilio, el amor, la política, la sociedad y la escritura, pero, sobre todo, es una reflexión sobre la historia de Paraguay. Una historia que Roa Bastos inició con *Yo el Supremo* (siglo XIX), seguida de *Hijo de Hombre* (primera mitad del siglo XX) y coronada por *El Fiscal* (derrocamiento de Stroessner).

Quizá Roa Bastos debiera haber concentrado más el material en este relato ambicioso, sobre todo, en la larga y repetida evocación del tirano Solano López, crucificado en 1879 por los soldados brasileños. En cualquier caso Roa Bastos, con este reciente descenso a los infiernos, ha dejado un testimonio del horror, su voluntad firme de tiranicidio y, como él mismo afirma, «un acto de fe de un escritor no profesional en la utopía de la escritura novelesca».

Milagros Sánchez Arnosi



Peritos en Miguel Hernández

La universidad de Murcia quiso participar en la conmemoración del cincuentenario de la muerte de Miguel Hernández con la edición de un libro en el que se recogen dos poemas y 33 ensayos dedicados a su vida y su obra, incluyendo el verso, la prosa y el teatro[1]. Coordinan el volumen dos profesores de la universidad, Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, quienes ya habían colaborado antes en otra publicación hernandiana[2].

Como es inevitable en estos casos, se hallan coincidencias y discrepancias entre los autores, e incluso enfrentamientos. Al parecer, no puede haber paz intelectual entre los estudiosos de un poeta, ya que lo mismo sucede entre los juanramonianos, los lorquianos, etc., y los hernandianos no iban a ser la excepción. Los autores han sido seleccionados entre especialistas en Hernández y amigos personales. El interés de sus trabajos es muy variado, como sucede siempre en estas publicaciones colectivas. Pero el valor documental del conjunto es muy alto, y este volumen es de cita obligada en los comentarios a la escritura del poeta.

Justifican los compiladores el que la universidad de Murcia edite este volumen por la vinculación de Hernández a la región. La verdad es que no hacía falta justificar este homenaje, porque cualquier universidad donde se estudie la literatura española puede y debe hacerlo. Miguel Hernández ha sido materia de muchas tesis doctorales en varios idiomas, y es uno de los poetas españoles más conocidos entre los lectores de poesía de todo el mundo, esa verdadera inmensa minoría aficionada a los versos.

Los poemas incluidos en los *Estudios sobre Miguel Hernández,* no muy acordes con ese título, están escritos por Jesús Alda Tesán y Antonio Buero Vallejo. Igualmente se reproduce el dibujo que hizo Buero a Hernández en 1940 cuando compartían las prisiones franquistas, junto a la patética cabeza yacente dibujada por Luis Giménez Esteve aquel histórico 28 de marzo de 1942.

Sobre las cárceles

Los cuatro autógrafos conservados del poema «Las cárceles» son objeto de análisis por Carmen Alemany. Deduce de ellos que Hernández era disciplinado en su creación. Las correcciones conducen a la concentración emotiva, convirtiendo la propia intimidad del poeta en una cuestión pública. Las sucesivas versiones constituyen una evolución que remite a la concreción depurada. Según la autora, el poema comentado no es un caso aislado en la poética hernandiana, sino un ejemplo que sirve para comprenderla.

Según José María Balcells, la sátira puede emitirse en dos tonos: grave y burlesco. De ambos hay muestras en la poesía hernandiana de la guerra, y los desmenuza en su estudio. En cuanto a los contenidos, entiende que la tinta satírica está cargada contra la invasión extranjera y los caudillos fascistas. Se vehicula en versos de arte mayor con preferencia sobre el romance octosílabo. Y utiliza un vocabulario en el que no faltan temas coloquiales, vulgares y escatológicos. Es claro el recuerdo de Quevedo.

Juan Cano Ballesta, uno de los más contumaces estudiosos del poeta, dedica ahora su atención a la prosa. Ha identificado tres artículos hasta ahora desconocidos, y los une a otros cuatro ya desenterrados de las hemerotecas para globalizar su comentario a esa escritura. Tres de ellos están firmados por Antonio López, y otro

[1] Estudios sobre Miguel Hernández, *edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Universidad, con la colaboración de Caja Murcia, 1992, 468 páginas.*

[2] *Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco,* El teatro de Miguel Hernández, *Murcia, Universidad, 1981; reeditado por la Caja de Ahorros de Alicante, 1986.*

por Miguel López. No es que tengan ninguna repercusión, pero es conveniente que las proyectadas obras completas lo sean en todo lo posible, para lo que hay que rastrear cualquier pista.

Dos versiones de dos poemas breves pertenecientes al *Cancionero y romancero de ausencias* le permiten a Giovanni Caravaggi ver el dinamismo de la creación y de la recreación poéticas. Las correcciones introducen un dinamismo especial que permite nuevos equilibrios formales. Se equivoca al hablar «de la primera detención en la cárcel de Torrijos, cerca de Madrid», porque no fue la primera y porque está en la capital: escribo junto a ella y todos los días veo la placa conmemorativa de la prisión del poeta colocada en la fachada de lo que es hoy un asilo de ancianas.

Cuatro poetas contemporáneos que han dedicado poemas a los niños, Unamuno, García Lorca, Guillén y Hernández, se unen y distancian en el escrito que Biruté Ciplijauskaité presenta en este volumen. De los cuatro, es Hernández el que más constantemente se concentra sobre el niño y le habla de forma más íntima y directa. Así, las nanas contienen un autorretrato espiritual del poeta, de suma sencillez y del más alto lirismo. El hijo constituye una esperanza de futuro entre las rejas de la cárcel.

Es muy breve la colaboración de Carmen Conde. Hace memoria de su amistad con Hernández y de su relación en Cartagena, Madrid y Alicante. Reproduce una fotografía en la que ella y su marido están con Hernández junto a un molino cartagenero.

Sobre la visión negativa de la vida urbana, el rechazo de la gran ciudad y más en concreto de Madrid, escribe Francisco Javier Díaz de Castro. Comienza por seguir el hilo de las confidencias epistolares a sus amigos y a su novia; en ellas se resalta el fastidio inicial por residir en Madrid obligado por las circunstancias socioculturales, aunque esa actitud cambia a mediados de 1935, seguramente debido a una relación erótica, y posteriormente es ambivalente. Después rastrea esos sentimientos en los versos, con atención especial al «Silbo de afirmación en la aldea».

A las estructuras rítmicas y la construcción literaria de *El rayo que no cesa* presta atención Francisco Javier Díez de Revenga. Explica que los 27 sonetos del libro deben mucho a Lope de Vega, tanto en lo que se refiere a la estructura como a los procedimientos rítmicos, y recuerda que en 1935, cuando Hernández los concluía, se celebró, solemne y literariamente, el tercer centenario de la muerte del Fénix. Compara los recursos estilísticos que aproximan a los dos poetas, para demostrar cómo Hernández buscaba su originalidad expresiva transformando y recreando estructuras clásicas, a las que deseaba aportar su propia personalidad. Eligió el soneto por ser una forma cerrada y con leyes internas.

Homenajes y elegías

«El ahogado del Tajo», poema con el que Hernández contribuyó a la conmemoración del centenario de Bécquer, en 1936, es objeto del análisis estilístico por María Josefa Díez de Revenga. Integrado por 43 versos libres, se estructura en cuatro partes, como es habitual en Hernández: la introducción, una evocación del ahogado, el recuerdo de la vida, y el final. Sin renunciar al uso de elementos específicamente becquerianos, utiliza otros elementos de su propio mundo, atribuyendo al romántico sus vivencias.

Sabida es la influencia literaria y personal que Neruda ejerció sobre Hernández. Vuelve a comentarla Manuel Durán, en un artículo de título goethiano: «Las afinidades electivas». Relaciona las difíciles circunstancias sociales en que se desarrollaron los primeros años de ambos poetas, así como la coincidencia en haber tenido que padecer la autoridad de unos padres despóticos. Es de lamentar que mencione unas «influencias mutuas» sin explicar cuáles fueron y cómo incidieron en sus obras respectivas.

Francisco Esteve es presidente de la Asociación de Amigos de Miguel Hernández, y en su colaboración a este volumen explica los balances logrados en los diez años de su existencia, así como sus proyectos inmediatos. Por el momento, hay que esperar más de los proyectos que de las actuaciones. La nómina integrante del acta fundacional sorprende por contar con personas desconocidas, en tanto faltan los hernandianos, con las excepciones de Concha Zardoya y María de Gracia Ifach.

A tres elegías hernandianas presta atención Ana María Fagundo en su contribución al homenaje. Son la inspirada por la muerte de Ramón Sijé, la dedicada a la

novia del amigo muerto, Josefina Fenoll, y la motivada por el fusilamiento de García Lorca. Los tres escritos son muy conocidos, y existía ya abundante bibliografía sobre ellos. La autora sufre algunos despistes, como el remitir en la nota 5 a un «libro antes citado» que no cita hasta la nota siguiente, o confundir una carta con un artículo.

Jacinto Luis Guereña escribe unas consideraciones íntimas en torno a su propia vinculación a la obra hernandiana; él las denomina conversaciones con esa obra, y las presenta con humildad, «sin tono solemne alguno», reconociendo que «no doy ni mucho menos valor de axioma a mis frases interpretadoras» (pág. 185). El texto resulta retórico, con muchas autopreguntas sin respuesta, porque habla más del firmante que del poeta sobre el que escribe.

Las polémicas motivadas por su libro *Proceso a Miguel Hernández. El sumario 21.001* integran la colaboración de Juan Guerrero Zamora. Son 22 páginas destinadas a zaherir e insultar a cuantos han discrepado de sus opiniones. Se trata de una polémica política, que para nada afecta a la escritura hernandiana. Presume Guerrero Zamora de independiente y de paladín de la verdad, pero es sospechoso que los testimonios aducidos en su favor provengan de la derecha y de la extrema derecha solamente.

También Jacinto López Gorgé, íntimo amigo del anterior, procede en su artículo a remover miserias humanas en torno a Hernández. Para algunos hernandianos resulta obligado atacar a la viuda, hijo, nuera y demás parientes del poeta, en defensa de sus propias tesis. Ya sabemos que no somos ángeles. Pero lo que importa es la obra literaria, y no las posibles debilidades de quienes se hallan próximos a ella por parentesco, si es que existen. Reproduce Gorgé en facsímil tres poemas de Hernández publicados en las revistas *Ketama* y *Alcándara* por intervención suya.

Bravo chasco se habrá llevado Leopoldo de Luis al ver que la carta de Hernández a José María de Cossío presentada por él como inédita, la edita páginas antes Guerrero Zamora en su artículo. Es una carta de trámite, sin ningún interés literario ni testimonial para la biografía del poeta. Es oportuno recoger todos los textos de un escritor, para consolidar sus obras completas, pero no conviene exagerar el valor de un inédito solamente por la firma, como en este caso.

Pueblo y teatro para el pueblo

En 1931 publicó Hernández un romance dirigido a sus paisanos, en un semanario de Orihuela, para solicitarles que contribuyeran económicamente a la edición de un libro de poemas. Vuelve sobre este memorial Eutimio Martín, para glosarlo en relación con la ideología católica del periódico y la situación económico-social del pueblo. Reproduce también un poema laudatorio a Hernández, disfrazado de pastor arcádico, que le dedicó su amigo el panadero Carlos Fenoll en el mismo periódico. Pero no tuvo respuesta.

Los elementos místicos en el teatro de Hernández son explicados por Giuseppe Mazzocchi. En su opinión, tales elementos, incluido el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, quedan totalmente modificados en su sentido, porque siempre hacen referencia a una realidad de tipo humano. Es decir, que así como los poetas místicos españoles volvieron a lo divino poemas profanos, Hernández vuelve a lo profano las facetas más frecuentes en la escritura mística.

Un poema del *Cancionero y romancero de ausencias*, «Ausencia en todo veo», es comentado por Gabriele Morelli, como ejemplo de la síntesis verbal alcanzada por el autor. Es una estrofa de gran rigidez formal, que traduce una rigidez análoga del mensaje poético caracterizado por el motivo de la ausencia. Puede considerarse la operación realizada por esta escritura como un intento de negar la dolorosa realidad de lo enunciado. La idea de la ausencia se asienta como categoría única y dogmática.

José Muñoz Garrigós es autor de *Vida y obra de Ramón Sijé*, (1987), por lo que su colaboración en este volumen se destina a estudiar la amistad entre Hernández y Sijé, y las posibles causas de su distanciamiento, habitualmente imputadas a la influencia de Neruda. Al parecer, Garrigós no cree que beneficiase más a Hernández la influencia del poeta universal que la del crítico pueblerino. Llega a afirmar que la amistad de Neruda «no le trajo a Hernández más que complicaciones hasta el mismo día de su muerte» (pág. 280). Qué cosas hay que leer.

A partir de la «Nota previa» a *Teatro en la guerra* hace Mariano de Paco un análisis de las teorías hernandianas acerca del teatro de su tiempo y de cómo debiera ser. Es sabido que su vocación teatral fue muy tempra-

na, y que en algún momento pensó dedicarse exclusivamente a la literatura dramática. Durante la guerra, el teatro se convirtió en un medio de formación y propaganda, y para Hernández fue otra manera de luchar contra los sublevados y los invasores fascistas. La derrota fustró después sus planes.

María Payeras Grau hace una glosa de *El hombre acecha*, como obra testimonial que aporta un hondo conocimiento del autor y de su época. Estudia la finalidad pragmática de los poemas como arma de combate, y desmenuza sus principales temas: la degradación del hombre a su condición animal, la visión idealizada de la naturaleza, el afán de libertad, el motivo de la sangre en su doble acepción de energía vital y de flujo mortal, el amor familiar, el heroísmo de la retaguardia, la defensa de Madrid, la exaltación de la Unión Soviética como patria espiritual común, etc.

Es también el *Cancionero y romancero de ausencias* el objeto de estudio de Javier Pérez Bazo. Comprobamos que es de gran atractivo para los hernandianos, seguramente por los problemas textuales que sigue planteando. Se centra en los versos de arte menor, para compararlos con las canciones y romances tradicionales de nuestra historia literaria. Señala sus recursos estilísticos, y la unión de forma y contenido en equilibrio estético. Glosa también «Ausencia en todo veo» de forma semejante a la de Morelli.

Nos lleva de nuevo al teatro Olga Perotti, con su artículo acerca del léxico rural empleado por Hernández en su obra dramática. Aunque ocupa 25 páginas, nos advierte que sólo utiliza una muestra reducida del material recogido. La manera de emplear ese lenguaje hace que la autora vea una significativa evolución en el uso y la funcionalidad dramática de los vocablos relativos al ambiente natural. Además, extrae una simbología de las palabras en buena parte heredada del habla popular.

Política como poética

Por tercera vez enlaza Antonio Piedra la poesía de Hernández con la de Baltasar del Alcázar. Lo hace resaltando la coincidencia de algunas rimas en las mismas estrofas de sus respectivos poemas, como «homicida/vida». Como quiera que la ocurrencia de semejanzas es alta, parece haber un eco cierto de lecturas, e incluso pudo haber un interés especial por parte del oriolano sobre el autor de la «Cena jocosa». Y si no es verdad, Piedra hace que lo parezca, de eso no cabe duda.

Vicente Ramos ha escrito para este volumen un texto que titula extrañamente «Defensa del hernandismo». Leídas sus 12 páginas comprobamos que lo que defiende es un cierto hernandismo, descalificador del que considera él «hernandismo sectario» (pág. 366). Para ello, remueve las mismas miserias humanas que ya ha encontrado el lector anteriormente. ¿Qué interés pueden tener las motivaciones por las cuales el hijo del poeta estudió en un colegio o en otro? Lo que importa es su poesía. Pero Ramos no habla de ella.

Conocemos dos libros de Jesucristo Riquelme sobre el teatro de Hernández. Aporta a este volumen de homenaje una propuesta de aproximación semiótica a su teatro social y alegórico. Explica una metalectura por la que el protagonista no se identifica con el autor, y propone que se califique de política toda la producción dramática hernandiana, aunque obedezca a criterios ideológicos enfrentados en su partidismo, pero con numerosas constantes: sentido de la libertad, justicia, solidaridad, etc.

José Carlos Rovira está llevando a cabo una paciente y excelente labor como editor y como estudioso del poeta. Por eso mismo hay quienes condenan su tarea, en este mismo volumen, sin ir más lejos. Pero él cabalga, y a menudo sobre las cabezas de sus detractores. Con Carmen Alemany ha catalogado los materiales que la viuda del poeta depositó en el Archivo Histórico de Elche, y los dos siguen ahora analizándolos para conseguir editar unas obras completas fiables de Hernández. En este texto apunta el método que están empleando en esa tarea.

Sobre los sonetos del toro en *El rayo que no cesa* trata el artículo de Manuel Ruiz-Funes. Encuentra un hilo conductor de unión entre todos ellos, que va desde la vida exultante hasta la muerte, pasando por diferentes estados, desde los físicos a una interiorización total. Por eso considera estelares a esta serie de sonetos en la escritura hernandiana al resumir toda su cosmovisión. El tema del toro y también el del torero son recurrentes en su obra desde sus comienzos mismos, y al trabajar en la redacción de la enciclopedia *Los toros* tuvo que agudizarse su presencia.

José Antonio Sáez aborda el estudio de las prosas que escribió Hernández principalmente entre 1932 y 1934, que han recibido varias calificaciones: poemas en prosa, prosas líricas o prosas poéticas. El autor prefiere la segunda, y deduce que debido a sus vínculos temáticos y estéticos debieron nacer con voluntad de formar un libro. Reflejan el entorno paisajístico, familiar y laboral del autor, bajo el influjo estético de Gabriel Miró. Tiene un vocabulario lleno de imágenes, conceptos y nuevos giros ese joven escritor que a pesar de todo conocía entonces la dicha.

Cronista de la poesía de la guerra española, a la que ha dedicado un libro, Serge Salaün analiza aquí *Viento del pueblo* como Eros en la guerra. Señala que el Eros hernandiano articula todas las manifestaciones de la calidad de hombre, y su ejercicio conjuga cuatro niveles: la dimensión afectiva y sexual, la dimensión social y profesional, la dimensión metafísica o política, y la dimensión poética o verbal. La guerra representa la eclosión del Eros.

El editor de una de las ediciones de *Poesías completas* de Hernández mejor preparadas, Agustín Sánchez Vidal, publica y comenta dos poemas inéditos primerizos dedicados a Murcia. El primero resulta casi imposible de reconstruir, pero el segundo, «A la muy morena y hermosa ciudad de Murcia», en tercetos encadenados, manuscritos, es perfectamente legible. Se reproduce el autógrafo, y el articulista hace un análisis textual cuidadoso.

Finalmente, Virtudes Serrano se interesa por un asunto tópico y también tratado por otros colaboradores del volumen: la elegía en la obra hernandiana. Alude tanto a las incluidas en la lírica como en la dramática. Si el amor y la muerte son temas clave en esa obra, comenta la autora que se dan juntos en la elegía, por lo que sirven de resumen expresivo de su escritura.

Coincidió con la aparición de este volumen de *Estudios sobre Miguel Hernández* la de una *Antología poética*, de su obra lírica y dramática, seleccionada, prologada y anotada por Francisco Javier Díez de Revenga[3]. Resulta muy completa la selección, y tanto la trayectoria vital como la obra quedan bien resumidas y comentadas. Son de lamentar las erratas, como el convertir a Guerrero Zamora en un tal Juan de Zamora (pág. 30), y algunos deslices, como la anotación (pág. 168) a un soneto de *El rayo que no cesa*, editado en 1936, con referencia al influjo de *Sombra del paraíso*, de Aleixandre, escrito entre 1939 y 1943 y editado al año siguiente, cuando Hernández llevaba dos muerto: de haber dependencias, será la fauna aleixandrina la que derive de la hernandiana, y no al revés.

Arturo del Villar

El jardín de las dudas*

Este nuevo libro de ficción de Fernando Savater, planificado como una biografía novelada de Voltaire, ha resultado finalista del Premio Planeta de novela del año pasado, y está obteniendo al parecer un éxito de ventas considerable, a juzgar por el número de ediciones realizadas. Por ello, esta crítica llegará tarde en su función

[3] *Miguel Hernández,* Antología poética, *edición, selección, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, 422 páginas.*

* *Fernando Savater:* El jardín de las dudas. *Planeta, 1993, 248 páginas.*

informadora para una buena parte de los lectores potenciales y para casi todos los fieles de Savater. No obstante, quizá tenga sentido hacer algunas precisiones y comentarios al respecto.

El libro está escrito como una supuesta correspondencia entre el filósofo y literato del siglo XVIII Francisco María Arouet, llamado Voltaire, y un imaginario personaje femenino, la condesa Carolina de Montoro. Este híbrido de novela y biografía demuestra una vez más que los intercambios epistolares, reales o ficticios, pueden resultar interesantes o incluso apasionantes, a pesar de situarse en una posición que niega la acción directa de los personajes y debe limitarse a aceptar la narración de dichas acciones o resignarse sencillamente a ser una novela de aquellas en las que «no pasa nada». Y efectivamente, en el caso presente, apenas sucede nada si no es la conclusión, casi exactamente coincidente, de las vidas de ambos corresponsales y del libro mismo. A pesar de tan triste final, y de las repetidas afirmaciones de Voltaire de estar agonizando y de no haber hecho otra cosa en toda su existencia, rezuma el libro entero un optimismo quizá más propio de Savater que de Voltaire, y una animosa disposición frente a las dificultades y amarguras de este mundo: la mala salud, la pérdida de los seres queridos, las traiciones de los amigos, los fracasos de las ambiciones y esperanzas. Todo ello queda compensado por los pequeños triunfos en la lucha contra las injusticias, las satisfacciones que proporciona el parsimonioso reconocimiento del talento por parte de los contemporáneos o el bálsamo para las heridas sentimentales que representa la admiración del sexo contrario. ¿Voltaire o Savater? No importa, el optimismo es contagioso.

Nada podemos reprochar tampoco a la francesa imaginaria Carolina de Beauregard, esposa del español conde de Montoro, que sabe aguijonear al anciano Voltaire y provocar sus confidencias, si no es lamentar que Savater no haya imaginado una española para el papel, lo cual no creo que hubiera representado un imposible anacronismo. Pero francesa es y en realidad el asunto carece de importancia, pues el peso principal de la correspondencia recae sobre Voltaire que es al fin y al cabo el personaje biografiado.

La magnífica ambientación creada por la erudición de Savater y su conocimiento de la obra de Voltaire así como de la mayoría de sus contemporáneos y de las circunstancias, hábitos y novedades de la época, hacen que las intuiciones sobre los aspectos más íntimos de la vida y sentimientos de Voltaire, que son, más que su obra, el motivo del interés de la condesa, resulten creíbles y perfectamente integradas en el conjunto. Asímismo alberga el texto, como Savater manifiesta y advierte en la nota final, una buena cantidad de pensamientos y frases literalmente tomadas del propio Voltaire.

No obstante esta fidelidad al personaje y a su época, no se trata de un libro erudito y por lo tanto aburrido o farragoso para los no especialistas. Con muy buen juicio, Savater propone una bibliografía breve al final de su texto, que remite a los principales estudios sobre Voltaire en diversos idiomas y que puede satisfacer a cualquiera que eche de menos un estilo más académico, además, naturalmente, de la información que pueda proporcionar la lectura de las obras y correspondencia auténtica del propio Voltaire. Por otra parte, algunas licencias en cuanto al supuesto lenguaje de época en que debían estar escritas las cartas, permiten una lectura fluida y perfectamente comprensible para el lector actual. Como ejemplo podemos citar algún que otro «usted» en lugar del esperable «vos», o la frase «no tener un real» en lugar de un céntimo o un ochavo o lo que quiera que fuese que traducía al *sou* francés.

Incluso lo que para un lector avezado pueden parecer imprecisiones, como el llamar a Copérnico «ciudadano de la Prusia oriental» (¿acaso no era un polaco de Cracovia?), o llamar a Bernoulli, «Bernouilli», y a D'Alembert, «D'Alambert», o decir que Leibniz afirmaba que «todo está bien» en lugar de decir que vivimos en el mejor de los mundos posibles, resultan ser afirmaciones realizadas por el propio Voltaire y por lo tanto impecables en una supuesta carta suya.

Una última cosa tendríamos que reprochar a la condesa los que sufrimos el vicio de la exactitud académica, y es que a pesar de afirmar que conocía todas las obras publicadas de Voltaire, no hace apenas ninguna alusión a las mismas en sus cartas, e incluso reconoce en algún lugar que no ha leído ninguna de sus obras de historia o acerca de la historia, por ser éste un tema que le aburre sobremanera; aunque en este último caso debemos estarle agradecidos, porque provoca una respuesta de Voltaire, en defensa de su concepto de la historia y del oficio de historiador, apasionante desde todo punto de

vista. Era habitual en las correspondencias entre un filósofo y una dama de calidad que ambos mostraran y hasta alardearan de su erudición y de los sesudos temas que eran capaces de comprender y de poner por escrito en el breve espacio de una carta. Pero esta ausencia se ha de atribuir también sin duda a un esfuerzo por hacer más amena la lectura de esta supuesta correspondencia, aunque sea en detrimento de la verosimilitud histórica. Y finalmente, hacia el final del libro, la larga carta que explica las vicisitudes de la *Enciclopedia* y el papel que Voltaire tuvo en su redacción es de un extraordinario interés y en ella la brillantez del Savater ensayista queda una vez más de relieve.

Finalmente, las dos cartas que concluyen esta correspondencia adquieren unos matices dramáticos y pesimistas que igualan a la joven duquesa con el moribundo Voltaire, pues la muerte del único hijo de la primera trunca su futuro de forma casi tan definitiva como el anuncio de una enfermedad incurable y provoca en Voltaire una inesperada y casi impensable plegaria, a modo de despedida de una mujer a la que ya no le queda tiempo para la frivolidad de una correspondencia galante, ni siquiera intelectual.

La lectura de este libro nos acerca a un autor como Voltaire que, en principio, no llegaría por sí mismo al gran público de habla española, y lo hace de una forma amena e interesante. La cuestión de si se trata o no de una novela según los cánones del género nos parece de muy poca importancia comparada con el interés que esta mezcla de géneros despierta en un público cada vez más culto e interesado por todos los temas pero carente del tiempo necesario para dedicar a cada uno de los mismos (ensayo, tragedia, comedia, novela, biografía, etc.) por separado la atención que un lector de comienzos de siglo podía prestarles. Una obra muy estimable de un autor más que estimable del que aún esperamos muchas más cosas.

María Charles

Notas sobre *El pasajero*

Hace apenas tres años, el poeta y crítico José Luis García Martín publicó su *Poesía reunida (1972-1990)*. El volumen recogía, a excepción del juvenil *Marineros perdidos en los puertos* (1972), todos los libros del autor editados hasta esa fecha: *Autorretrato de desconocido* (1979), *El enigma de Eros* (1982), *Tinta y papel* (1985) y *Treinta monedas* (1990). En sus páginas se resumía una labor poética iniciada a comienzos de los años setenta, que se ha visto oscurecida no sólo por el fervor iconoclasta de su autor, sino también por la parcialidad crítica de sus lectores. La reciente aparición de *El pasajero*[1], libro de madurez vital y literaria, viene a confirmar el acierto y la probidad de una obra poética personalísima, alejada tanto de la «poesía culturalista», como de la «poesía de la experiencia», sin renunciar por ello ni a la cultura ni a la experiencia.

Aunque el libro carece de divisiones internas, la disposición de los poemas dista mucho de ser gratuita; antes al contrario, obedece a una clara voluntad compositiva. La primera parte está formada por dieciséis poemas, el primero de los cuales, titulado con motivo «Crítica de la razón pura», sirve como introducción o declaración de principios a la obra toda. Después viene un breve interludio, constituido por cuatro series de piezas cortísimas («Universos», «Siluetas», «Complemento circuns-

[1] *José Luis García Martín:* El pasajero. *Editorial Comares. Colección «La Veleta», Granada, 1992.*

tancial», «Contra esto y aquello»), de tono irónico y humorístico. La segunda parte estaría formada, si nuestra lectura es correcta, por los dieciséis poemas restantes, el último de los cuales obraría como epílogo o meditación de postrimerías.

El poema que abre el libro, bajo el título irónico de «Crítica de la razón pura», anticipa las ideas centrales que articularán la poesía de García Martín; esto es, la precariedad de la existencia y la insuficiencia del conocimiento humano. A partir de ahí, los poemas iniciales abordan una temática doble: la inevitable eventualidad del amor («Una meditación», «Adiós, adiós») y la irremisible fugacidad del tiempo («Al releer versos de adolescencia», «A media noche»). Si el amor nos enerva y sólo dura en la memoria, el tiempo nos destruye con su fuga sin fin. La única «salvación» que le resta al hombre es ilusoria, y habría que buscarla en los libros, como sugiere el autor en algunos versos de consentida inspiración borgiana («Jovellanos, 2», «Lecturas y lugares de un quince de diciembre»).

El estilo natural de estos poemas, entre gnómico y sentencioso, viene a revalidar una visión del mundo marcada por el escepticismo, con la soledad y el deseo como protagonistas principales. En «Mi vida», podemos leer: «A menudo/ pienso en mi vida como en un relato/ desvaído, distante, incongruente,/ sólo verdad en la ficción del verso». El tono cordial que los anima, inclinado con frecuencia hacia lo coloquial y lo burlesco, verifica la sinceridad personal que caracteriza a su autor, aunque intente enmascararla a veces mediante la utilización del monólogo dramático. Así, en el poema titulado «De las memorias inéditas de Matilde Mauté (1907)», donde la esposa de Paul Verlaine confiesa: «Cobarde, indigno, desconsiderado,/ ninguna razón había para amarle/ y yo le amé como a nadie en el mundo». Como los epigramas de la *Antología Palestina*, los de nuestro poeta suelen terminar con algún pensamiento agudo e ingenioso.

Boileau definió el epigrama como «un *bon mot* en un par de rimas». Coleridge lo explica: «su cuerpo, la brevedad; y su alma, el ingenio». Brevedad e ingenio son, a las veces, el cuerpo y el alma de los poemas que componen *El pasajero*, y en particular de los que, agrupados en cuatro series, García Martín ha colocado en el centro del libro. «Todo lo manchan de ceniza mis ojos», dice el titulado «Domingo junto al mar», perteneciente a la serie «Universos». «En tu jardín de sílabas y ausencia/ crecen rosas que también se marchitan», reza el titulado «Ronsard», correspondiente a la serie «Siluetas». Tampoco falta la sátira condensada: «Cuidado con las damas, jovencito:/ acostarse con ellas cuesta poco;/ quitárselas de encima, una fortuna» («Advertencia», de la serie «Complemento circunstancial»).

En la segunda parte del libro, el subjetivismo de los poemas iniciales evoluciona, si bien tímidamente, hacia una disposición de ánimo algo menos solipsista y hacia una consideración de la realidad algo más comunitaria, sin merma del intimismo, que caracteriza a la poesía de García Martín. Esta evolución responde a motivos bien distintos. Unas veces podría atribuirse a la muerte de un amigo; así, en «Tardías noticias de un amigo» y en «Inscripción», dedicados a la memoria de Alfonso Español y José Doval respectivamente. Otras veces podría deberse a la contemplación de ciertos monumentos de interés; así en «Santa María de la Asunción (Laredo)» y en «La Embajada (San Julián de los Prados)». También contribuye a tal efecto la utilización del monólogo dramático —como en el ya citado «De las memorias inéditas de Matilde Mauté (1907)» o en «Sócrates y Alcibíades»— y el empleo frecuente de alusiones y citas intertextuales.

El poema que cierra *El pasajero*, y que da título al libro, tiene su origen en las líneas finales de *A Writer's Notebook*, el diario personal de Somerset Maugham. Se trata, en efecto, de una paráfrasis casi literal, a excepción de los versos finales. No obstante, difícilmente encontraríamos otra pieza que resumiese mejor el escepticismo radical de la obra y el talante sereno que anima a su autor; escepticismo y serenidad que se expresan, a las veces, mediante un sentimiento de resignada melancolía y mediante un distanciamiento esencial frente al mundo. «Así, cuando llegue el momento,/ quizá decir adiós me resulte más fácil».

Un crítico renacentista clasificó los epigramas en dulces, agrios, amargos y salados. Entre los breves y pulidos poemas de *El pasajero* abundan menos los dulcemente amorosos que los agrios y amargos, sazonados con un poco de sal ática. Como era previsible, el libro adolece de los excesos y defectos inherentes a la poesía epigramática, de la que García Martín es digno heredero. Unas veces, las filias y fobias personales obran en perjuicio de la emoción poética; otras veces, la viveza

del ingenio opera en demérito de la probidad formal. Con todo, los poemas martinianos que sobrepasan las limitaciones del solipsismo y las contradicciones del ingenio pueden contarse, a decir verdad, entre los mejores de la poesía española más reciente.

M. N.

Tratándose de ustedes*

Con la autonomía de una obra de ficción quiere ser leído el segundo tomo del diario personal y literario del poeta asturiano José Luis García Martín. Y añadiremos que con esa autonomía exenta de prejuicios *debe* ser leído. No importa que exista en España un crítico y plúmbeo poeta llamado, como cierto personaje de *Colección de días*, Carlos Bousoño. No importa que un homónimo Javier Marías titulase una novela (curiosa coincidencia) *Corazón tan blanco*, como hace otro personaje de este libro. Ni importa en absoluto que Francisco Bejarano, Claudio Rodríguez o Ángel González sean los nombres auténticos de algunos escritores en los que parece inspirarse García Martín para trazar sendos realistas retratos. *Colección de días* es un cuento en el que lo real se nos antoja ficción y el detalle más inverosímil resulta crónica cotidiana. Todos los personajes de este libro son fabulaciones literarias tanto como hombres y mujeres de carne y hueso.

Si *Días de 1989*, la entrega precedente, era sólo un diario impúdico y mordaz, un conjunto más o menos brillante y divertido de chismorreos, anécdotas y apuntes poéticos, *Colección de días* tiene además una estructura, una compleja distribución de sus elementos narrativos que lo convierten en algo más, en un híbrido fascinante que se mantiene a caballo entre el difícilmente clasificable género diarístico y el libro de cuentos poco convencional que antes que otra cosa pretende ser.

Como en las muñecas rusas, unas dentro de otras, vamos descubriendo historias cuyo desarrollo no es lineal: se esboza una mínima anécdota que queda inconclusa, reaparece después enmascarada, enriquecida con detalles de historias paralelas, se bifurca, se resuelve, no se resuelve...

Un joven aspirante a poeta acude a una cita con su ídolo, el famoso poeta portugués Antonio Botto. Éste lo obsequia con su amistad y le hace confidencias. A medida que pasan los meses, y luego los años, la admiración del muchacho deja paso a la creciente decepción que le inspira su maestro: un personaje vacío y superficial que depende cada vez más de la cada vez menor veneración de su discípulo. Ahí queda interrumpida la historia. Unas páginas más adelante descubrimos el nombre del entonces desconocido joven poeta.

Esta tensa peripecia en la que los ingredientes son una relación de dependencia, amor tácito, jerarquía y vampirización intelectual es una de las muchas líneas argumentales que recorren *Colección de días*. Se repetirá no pocas veces a lo largo del volumen con otros personajes, cuya identidad no siempre se disimula, como protagonistas.

Y protagonista resulta ser también el propio libro que tenemos en las manos. La reflexión sobre la escritura

* *José Luis García Martín*, Colección de días. *Editorial Renacimiento, Sevilla, 1993.*

del diario (quedémonos al fin con la palabra que lo define menos ambiguamente) ocupa no poco espacio en *Colección de días*. Incluso asistimos a la elección del título y a la solicitud del volumen por parte de su editor: García Martín juega a la literatura dentro de la literatura.

¿Y los escenarios? La ciudad. Algunas de las mejores páginas del libro están dedicadas a la ciudad: Nueva York, Buenos Aires o Londres son en *Colección de días* escenarios a un tiempo míticos y cotidianos. Más exóticos parecen Madrid, Oviedo o Avilés, donde la extrañeza ante las cosas se hace más patente porque surge en medio de las calles y las gentes que nos son familiares.

Con respecto a *Días de 1989*, echará de menos algún lector los ejercicios poéticos de García Martín, la transcripción de los poemas que el autor escribe mes a mes y confía —imprecisos borradores— a la página notarial del diario (algunos de los *ejercicios* que aparecían en *Días de 1989* formaron parte, después, de su libro *El pasajero)*.

Pero no importa: poemas en prosa son muchas de las páginas de *Colección de días* y no desmerecen, en bastantes casos, de los más valiosos poemas en verso de García Martín.

Lo que ningún lector echará de menos (y aquí separe cada uno el grano de la paja, es decir, la ficción de la realidad) son esas gotas de punzante ironía y de maledicencia que caracterizan a género y a autor. Nos han dicho que este libro se vende en Sevilla con una faja que reza: «El único libro en que se habla mal de todo el mundo menos de Alfonso Guerra». Es mucho más que eso: ¿Quiere usted saber de qué sutiles medios se valen las grandes empresas periodísticas de este país (el poderoso no siempre ocupa el Poder) para silenciar la disidencia de sus cachorros más díscolos? ¿Desea enterarse de hasta dónde puede llevar un crítico torpe e influyente (obviamente *no* el autor de *Colección de días)* su odio hacia el crítico inteligente y provinciano que le enmienda la plana sin compasión? ¿Quiere usted ver desnuda la majadería de cierta celebrada columnista de cierto afamado diario madrileño?

Pues lea usted *Colección de días* (pero no se sorprenda si su propio nombre aparece también).

José Luis Piquero

El planeta todavía dichoso*

Este libro de viajes encierra desde el título un sentido disémico propio de un autor que tanto placer extrae de la sensorialidad del lenguaje. La selva es un prodigio de naturaleza incontaminada —aunque en vías de no serlo—, su exuberancia revela toda la variedad primordial que se oculta en lo más desconocido del *homo sapiens*. Por eso es dichoso ir a su encuentro. Pedro de la Peña decide hacer solo el viaje, arrastrando lo calamitoso del choque de su violenta cultura urbana y la violencia selvática. De esta experiencia se desprende el sentido irónico de «dichosas selvas». Este sentido designa la incapacidad de adaptación del hombre occidental, que sufre el exceso de estímulos artificiales en su hábitat y no puede asimilar los de otro, de signo tan contrario. Pedro de la Peña violenta esta indefensión, sacrificando la comodidad por la plenitud de la unión y reconocimiento en ese espacio. Y su recuerdo perdura.

Libro «ubérrimo» —usando un término del léxico rubeniano, coherente con la realidad descrita— en cuanto a la densidad de lo narrado, resulta excéntrico en la trayectoria de su autor. La dificultad sintáctica y la audacia de las fórmulas narrativas en su última novela —*Los años del fuego*, premio Ateneo de Santander— o el misticismo refinado del libro de poemas *Poesía hípica*, son ejemplos elocuentes tanto de buena literatura como de un cierto hermetismo. Nos encontramos ahora con una

* *Pedro de la Peña:* Las dichosas selvas. *Ed. Juventud, Barcelona, 1992.*

publicación que incide en un lector menos diferenciado. El libro de *Las dichosas selvas* no deriva de un planteamiento a priori, que plantee una incursión en el género de «libro de viajes», sino que trasciende los límites referenciales de este género. Así, también resulta un libro infrecuente en su contexto. Está en las antípodas de la difusión turística o del documental antropológico. Tampoco es literatura, pero está más cerca. Es un elaborado cuaderno de navegación donde la impresión destaca sobre lo impresionado, la connotación sobre el ámbito denotativo, la fantasía sugerente sobre el fondo sugerido. En cuanto al narrador, es difícil deslindar la anécdota transcrita de la capacidad de fabulación que la hace tan amena.

La actitud del lector al enfrentar el libro como sueño de ficción no oculta el desafío inmediato, físico, de una naturaleza desatada que parece irracional: si esto no fuera un absurdo, prejuicio del hombre civilizado.

El libro parece continuar el camino iniciado por la literatura romántica del paraíso descubierto. Sin embargo, falta ese fervor de un Merimée por el exotismo ingenuo o carece de esa perversidad de Gautier *dandy* que malforma la visión serena. De la perplejidad cultural de estos escritores ante la «fascinante» España, pasamos a una deliberada familiaridad con las selvas americanas donde el autor encuentra lo que busca. En aparente paradoja, la capacidad de sorpresa es la condición de ese placer íntimo y familiar que acompasa los latidos del corazón a los de la selva. El punto de vista ideológico tampoco puede ser el mismo que en el romanticismo: la «barbarie» no se polariza ni en el sentido revolucionario de liberación de los instintos naturales ni es vista como lastre para el progreso desde un estadio evolutivo superior.

Por otra parte, la contemplación estética del objeto sigue la estela de este romanticismo francés. No así las consecuencias éticas de la superación individual que emparenta este libro con los de la literatura anglosajona: Conrad, Melville, Kipling, Faulkner o Hemingway. No obstante, el autor se distancia de ese concepto de héroe enfrentado a la muerte, tan caro a estos escritores, por el sentido irónico de quien no puede sufrir, a pesar de todo, la insoportable gravedad del ser que se enfrenta a las picaduras de insectos. Precisamente porque *Las dichosas selvas* no es un libro fácilmente ubicable, puede aprovecharse de la seriedad del planteamiento de estos autores como de la jugosa crónica periodística. Las penalidades del cuerpo forman parte del héroe que cuenta con ellas para hacer más épico su logro final y del antihéroe que las sufre como cualquier persona.

El viaje que describe el libro son en realidad tres itinerarios. El primero, el mejor narrado con diferencia, discurre por la selva amazónica desde el curso del Ucayali hasta la desembocadura del gran Amazonas. Se detiene sobre todo en el paisaje y poblados del Perú, con Ikitos como el centro urbano más importante. En la frontera de Colombia y Brasil, el narcotráfico irrumpe contaminando la selva, proclamando que el peligro no está en ella sino en el hombre. El viaje se hace más previsible desde que el viajero penetra en la Amazonía brasileña. Pasan a tener mayor interés las dos grandes ciudades, Manaus y Belém do Pará. Esta última cierra el trayecto en el principio de la desembocadura. Nada se cuenta de las tópicas playas del país.

Con una cita extraída de *Moby Dick* —la anterior era del *Libro de la selva* de Rudyard Kipling— donde Hermann Melville habla de la incapacidad del lenguaje para atrapar los recuerdos más intensos, comienza la segunda parte. El itinerario prosigue por las selvas caribeñas, Haití, Cuba, el Yucatán mexicano, Belice y Guatemala. El último recorrido sigue por Panamá y Colombia hasta concluir, cerrando el círculo, en una larga estancia con los indios chócoes de la selva próxima al Pacífico colombiano.

El autor, en su primera andadura, sigue los pasos de Lope de Aguirre, el aventurero que declaró la guerra a su rey Felipe II. También Pedro de la Peña emprende su propio Eldorado amazónico, sin las servidumbres de la ambición y el poder. El cineasta Herzog, en su particular versión de la figura de Aguirre, pone el acento en esa extraña mezcla de poesía del sufrimiento cotidiano y de heroísmo de la insania que es la metáfora de Eldorado. En tono menor, intimista, el libro se acerca en ocasiones al filme por esa sensación de irrealidad que hace de la travesía una saturación deslumbradora de los sentidos. Al fin y al cabo, el viaje se hace más esencial cuando incumple su función práctica de finalidad.

Lo intenso de la emoción está en el propio viaje y desciende cuando se alcanza el punto de llegada. Pero esta experiencia sólo se consigue si se deshecha desde el principio el objetivo de llegar a alguna parte o si el destino se

aparece como una quimera que, como tal, puede ejercer un mayor poder de fascinación sobre el viajero: cuando se pierden los contornos no hay límite al deseo. Pedro de la Peña apuesta por la primera posibilidad que, por no estar sometida al absoluto de la utopía, se encuentra en el espacio único de la contemplación de la belleza y reconocimiento del yo que contempla en lo contemplado. En palabras del autor:

> Verdaderamente, a nadie le obligan a sufrir aquí. Pero el espectáculo de un hombre que sufre por su propia voluntad es siempre una fiesta de la capacidad de elección, de la libertad humana... No se trata de simple masoquismo. La *filosofía udrí* enseña a posponer el goce como una forma de dilatar su intensidad y proteger el deseo de su flanco más vulnerable: la realidad desmitificadora.

De ahí que la agitación del hombre en las sociedades posindustriales sea el mayor obstáculo para el goce del tiempo detenido en sucesivos presentes. El viaje es un placer esquivo y la mayoría sólo atrapa el proyecto, el resto es un espejismo doloroso. «Los placeres en proyecto son el origen del infortunio», decía en frase apodíctica Manuel Azaña. *Las dichosas selvas* viene a ser de esta forma el antídoto a la vida que huye de sí misma. Desde el placer estético pone en evidencia al *yuppie* neurótico del «tiempo es oro». Frente al placer productivo, desquite imperfecto de la vorágine ocupacional, el autor opone el improductivo. Este placer es el más difícil pues consiste en amputar de la mente los vicios más arraigados del actual sistema de vida. La selva es ahora «una certeza rotunda, de compañía deseable, que sintoniza bien con nuestra respiración, se integra en la vegetabilidad de nuestros humos interiores...». Continúa Pedro de la Peña: «Aquí no hay apreturas, no hay miserias, no hay ese constante peregrinar de la necesidad humana irredenta, esa oscura pena de pueblos a los que no les alcanza nunca el bienestar».

En la terminología de Roland Barthes el placer de la literatura deviene sustancia compleja. Es una mezcla de placer y dolor que elimina la confusión y acerca el conocimiento, lo que él denomina goce estético. Algo que también encaja con «aventura». Síntesis de ambos conceptos es el logro de este magnífico libro.

Se dice con nostalgia enfermiza que la aventura ha desaparecido del viaje porque todo está descubierto. La afirmación está en boca tanto del aventurero de salón, depredador sin escrúpulos, como del falso ecologista. Pero el concepto de «aldea global» resulta tan engañoso como el de descubrimiento. La historia no es algo definitivo y existen otras formas de civilización que perduran a pesar de los signos externos de progreso. En el Amazonas existe la huella feroz de un sarcástico progreso pero todavía sus habitantes no tienen el inconsciente hipotecado.

Abundan en el libro las muestras de respeto y cariño, ya sea por las gentes de cultura mestiza como por los primeros indígenas. La ironía al contar la anécdota, que empieza por el propio narrador, lejos de la burla subraya la comprensión. Viajero y aborigen están al mismo nivel. Otra actitud supondría un racismo miope o lo contrario, que en el fondo es lo mismo, el indigenismo que utiliza la coartada del «buen salvaje» para su discurso ideológico de fantasías justicieras.

Se nota, cambiando de tercio, que el viajero ha disfrutado lo suyo por esas lejanas tierras. Además ha unido al placer de narrar su experiencia el interés que ella suscita. A pesar de que tiene prevalencia el elemento verbal, por la propia naturaleza del texto, es una prosa detenida, de epíteto exacto y comparación sorprendente («El sol se levanta a esa misma hora y la laguna se irisa y resplandece como el botón de una guerrera ensangrentada»). El estilo es proclive a la descripción costumbrista con cierta propensión a la hipérbole, muy literaria. Contrasta el gusto por el término de raigambre castizo con el léxico riquísimo, por fuerza, que designa la enorme cantidad de información nueva que puede llegar a ofrecer un mundo tan rico.

En las primeras crónicas de Indias se nota la violencia que el cronista debía hacer al idioma para describir una realidad sin equivalencias, de ahí que se recurriera constantemente a la comparación con «las cosas de España». Sin ir tan lejos en el tiempo, pocos, que no sean especialistas en zoología, botánica o cualquier otra disciplina auxiliar, podrían nombrar esa compleja realidad. Y sin pecar de nominalista, nombrar la realidad es poseerla. A pesar de los grandes medios de comunicación que acercan mundos distantes, estos siguen estando lejos. Pedro de la Peña aproxima el mundo de la selva americana e incita a recorrerlo.

Gonzalo García-Aguayo

Las memorias de Margaret Thatcher*

Las generaciones futuras quizá se representen al siglo XX como el de la liberación de la mujer. Sin embargo y aunque su número pueda aumentar hasta su término, las mujeres que han impreso su huella en el acontecer político son muy escasas. Indira Gandhi en Asia —apostemos también por Benazir Bhutto en su segunda ascensión a las cumbres del poder...— y Margaret Thatcher en Europa son, en verdad, las únicas que cabe incluir en el elenco de estadistas y gobernantes destacados del novecientos.

Tal circunstancia, unida a la expectación despertada por una máquina propagandística bien lubrificada, convierte en normal la curiosidad despertada por la aparición de sus memorias. Éstas, empero, no figurarán probablemente entre las más notables del género ni siquiera reducido a la literatura política inglesa. Involucrada todavía en los negocios públicos de su país y con una frenética actividad reivindicativa y publicitaria en las principales tribunas académicas y periodísticas de casi todo el mundo, es natural que sus recuerdos no se hayan cocido en el horno insustituible de la meditación y la calma.

Otra nota ha añadido su huella desgraciada en la redacción de las páginas de su libro, el cual se alinea nítidamente en el catálogo de aquellas memorias cuyo objetivo primario —mutado a veces en obsesión— no es otro que el del ajuste de cuentas, más doloroso en su caso por dirigirse el revanchismo contra algunos de los más íntimos excolaboradores y correligionarios. Tal vez este rasgo añada, sobre todo, dados los hábitos de nuestro tiempo, un morbo muy atractivo para cierta índole —abundante— de lectores, mas desde el ángulo historiográfico su valor sufre una pérdida señalada. Con todo, la singular personalidad de una de las dos o tres figuras más sobresalientes del torismo británico de este siglo y el interés de la temática abordada por su punzante pluma revisten a la obra de las características necesarias para excitar a su lectura.

En el plano de la política interior tres serán probablemente los extremos que polaricen la curiosidad del crítico y del especialista. El legado frustrante que, según ella, le trasmite el gabinete de James Callaghan, sucesor de Harold Wilson desde marzo de 1976, es el primero de los temas abordados por la ex-premier. Margaret Thatcher ennegrece la herencia recibida por su gobierno en 1979 inflamada tanto por su ardor *tory* como por una lógica aspiración de peraltar su tarea. Llevada de un torismo fundamentalista y no pocas veces ramplón, llega casi a identificar al socialismo con el mal absoluto, considerando a F.A. Hayeck un crítico sospechoso de benevolencia hacia el estatismo rampante que dio tono a todo el laborismo de la postguerra. La desacertada conducta seguida por sus líderes cegó las verdaderas fuentes de la prosperidad británica con pesaroso olvido de la historia nacional. Fomentados desde el poder se impondrían el freno y la cortapisa a la creatividad personal y el aplauso a la autocompasión, el victimismo y la abstención. Las instituciones más acendradas sufrieron el menosprecio o el rechazo, mientras que el *Welfare State* rondaba peligrosamente su colapso en un momento en que la crisis petrolera volvía a dar actualidad a las recetas clásicas del mercado y la competencia como máximos, si no exclusivos, reguladores de la actividad económica. Con elegancia, la señora Thatcher cede los méritos atribuidos a la llamada revolución conservadora con que se alumbró la década de los ochenta a su querido y admirado Reagan, bien que la historia anote, sin embargo, que fue ella la primera en desempolvar de la panoplia del viejo liberalismo las medicinas y exutorios empleados, con innegable éxito, contra la recesión y el marasmo del último lustro del decenio precedente.

* *Margaret Thatcher:* Los años de Downing Street (Memorias de Margaret Thatcher). *Madrid, Ediciones El País-Aguilar, 1993, 470 páginas.*

Claro es que, en estos comienzos, la cuestión sindical ocupó y ocupa ahora en las páginas comentadas un lugar preferente en la actividad desplegada por la que muy pronto sería llamada «Dama de Hierro». Apelativo, como se recordará, ganado, en efecto, por su inflexible posición en el pulso echado por los sindicatos a su gobierno y concluido, conforme es bien sabido, con la rendición casi incondicional de los que fueran árbitros y señores de la política de los gabinetes laboristas e, incluso, de la de algunos conservadores. Quizá los historiadores futuros tracen una línea divisoria en la historia del movimiento sindical europeo que pase precisamente por el pleito entre los *Trade Unions* y los *tories* al inaugurarse la penúltima década del siglo XX. Y, como es lógico, el nombre de Margaret Thatcher se escribirá con mayúscula al reconstruir este capítulo decisivo.

Las bases en que se fundamentó el denominado «capitalismo popular» y los momentos de plenitud de tal sistema centran igualmente la atención de los lectores de estas memorias en su vertiente o dimensión interna. Aunque tanto en su tiempo como posteriormente, esta revolución conservadora recibirá ásperos anatemas por su descarnado darwinismo y su insolidaridad con los sectores más desfavorecidos, la historia atestigua que la productividad y riqueza de la nación británica alcanzaron niveles destacados, si no equiparables a las de los días imperiales, comparables muchas veces a las de las economías más evolucionadas del momento. Siempre imbuida de las glorias victorianas y penetrada de los acentos épicos de su tradición más chauvinista, la «Dama de Hierro» dejará correr morosamente su pluma en la descripción de tales fastos y hazañas. El historiador no puede dejar aquí de ser sensible a la íntima y absorbente conciencia histórica poseída por la antigua primera ministra, rival en tal punto del mejor Churchill y con el De Gaulle de la *grandeur* y la sacralización del «Hexágono». Guiada por este espíritu nacionalista, Margaret Thatcher no vacilará en echar su propia aportación al rearme económico y político de la Inglaterra de los años ochenta al atribuir a su marcha por los raíles de la tradición el mérito mayor de este *revival*.

Naturalmente, será su adiós al poder el último de los núcleos que imanten la atención de los lectores de estos recuerdos. Lo dicho más arriba acerca del resentimiento que tiñe la descripción de su postrera andadura gobernante es quizá suficiente para que estas líneas la apresuren. Por otra parte, además, los comentarios suscitados a raíz de su aparición en Inglaterra en la prensa de las Islas y del Viejo Continente, han quedado imantados por los lances y peripecias de la lucha desatada entre bastidores para poner fin a un período que se estaba convirtiendo en una «era». Bien es cierto, sin embargo, que la psicología histórica, la sociología del poder y acaso la politología y la filosofía política enriquezcan sus contenidos con el análisis detallado de la crisis que puso abrupto fin al mandato democrático de la «Dama de Hierro», revalidado por las urnas en tres elecciones generales.

En este extremo también le agradaría al crítico dejar constancia —en este caso admirativa— de la afección de Margaret Thatcher por el sistema parlamentario y su símbolo más entrañable, la Cámara de los Comunes. El canto epinicio, arrebatado y casi romántico, en una pluma poco o nada encandilada por el trémolo o la vibración, que Thatcher entona a la Cámara Baja, resulta ilustrativo y hasta conmovedor desde países como el español, en los que el parlamentarismo y sus instituciones no han despertado sino intermitentemente un ancho caudal de emociones y adhesiones. En tanto, el reloj de la democracia británica sigue marcado por los Comunes y la grandeza de la política británica permanece inconmovible. «Nadie que no entienda a la Cámara de los Comunes podrá entender nunca la política británica. La Cámara no es sólo otro cuerpo legislativo. En ocasiones especiales se convierte en una forma casi mística del sentimiento nacional...» (pág. 110).

Aunque propiciada por los derroteros inesperados adoptados por las respuestas ante el impopular *poll-tax*, su caída fue una revolución de palacio, al margen, pues, de las costumbres y hábitos de la política británica. Ni siquiera la dimisión del política y físicamente resquebrajado Neville Chamberlain se debió en 1940 a luchas intestinas en el partido conservador. Tampoco el ocaso de Anthony Eden se vio acibarado por la lucha sin cuartel de sus diadocos. Por lo común, estas guerras intestinas se han desarrollado en las filas del conservadurismo británico en sus interregnos del poder, como consecuencia casi inevitable de la pérdida de carisma y autoridad de los líderes que precedentemente lo condujeron a la victoria, a la manera como ocurriera con Edward

Heath desbancado por la propia Thatcher a fines de los años setenta.

Pero por mucho que se empeñe la víctima, la verdad es que ni los actores ni el escenario de la felonía que precedió y causó su abandono de Downing Street son novedosos. La historia presenta casi desde sus orígenes páginas escritas con la misma tinta. Los incondicionales de la víspera, de los días de gloria y esplendor, se mutaron en encarnizados enemigos o en cómplices despreciables, si no alevosos, de la defenestración. Olvidándose del sabio consejo de Chateaubriand, según el cual en tales ocasiones hay que ahorrar el desprecio y seleccionar la cólera, Thatcher persigue con implacabilidad toda sombra de deslealtad o presumible traición en la hora en que, por el cerco de los barones del torismo, muchos de ellos encumbrados, como John Major, por decisión o admiración de la «Dama de Hierro», no encontró otra opción para preservar su dignidad, y con ella la salud e integridad del partido, que la dimisión. Pese a que sus lecturas de los clásicos no parecen ser ni muy frecuentes ni actualizadas, Margaret Thatcher semeja impelida en la narración de su retirada por el desastrado fin que tuvieron todos los asesinos de César. No otra cosa parece desear —y ardientemente— ella. La muerte política de Major, Michel Heselttine, Nigel Lawson, Douglas Hurd o el más representativo de los *grandes* conservadores, Geoffrey Howe, calmaría una sed de venganza que no puede —y acaso tampoco desee— ocultar en sus memorias la hoy baronesa. Como tragedia clásica o shakespeariana o, mejor, como novela de aventuras e, incluso, parcialmente, como culebrón, los últimos días del mandato de la «Dama de Hierro» —noviembre de 1990— propician la lectura de sus sucesos y peripecias, pero no acrecen la sensibilidad o el conocimiento de la historia por privilegiar la anécdota sobre la categoría. La falta de elegancia en la reconstrucción de acontecimientos y personajes devalúa el valor del testimonio, aunque, naturalmente, no lo descalifica, dado, sobre todo, su puntillismo descriptivo. En fin, como otras tantas veces ha acaecido en la historia, un penoso fin para una rutilante trayectoria. Tema a la par digno de la meditación ascética y de la reflexión historiográfica.

El dramatismo y espectacularidad de estos capítulos no debe hacernos olvidar otras de las dimensiones más destacadas del libro comentado. La nostalgia del imperio empapa toda la ideología thatcheriana; y era así lógico que el retorno a buena parte de su ideario en el plano interno encontrase trasunto fiel en el internacional. Una vez ingresada de pleno derecho Gran Bretaña en el Mercado Común Europeo, tras haber levantado Pompidou el veto gaullista, conservadores y laboristas fueron aplicados miembros de una Europa basada en el liderazgo germano-francés. Con Thatcher la situación experimentó un giro radical; y un verdadero ciclón se desató sobre los despachos de los eurócratas bruselenses y las hasta entonces sosegadas cancillerías de los integrantes de la Comunidad.

Puestas al día y arregladas las siempre difíciles cuentas de las aportaciones británicas al fondo comunitario, la primera ministra inglesa quiso hacer buenos los augurios y temores del general para el que Inglaterra no pasaría de ser un caballo de Troya de los intereses y la política americanos en el Viejo Continente. De callado y disciplinado miembro, el Reino Unido pasó a ser, en el transcurso de poco tiempo, uno de los grandes protagonistas en los proyectos, calendario y política agrícola y no agrícola del club de Bruselas. Doctrinas, metas y realizaciones británicas se analizan con latitud en la obra comentada, convertida por ello en fuente indispensable para el estudio de la idea y la construcción europeas a fines del siglo XX. Aquí la agresividad y el lenguaje directo de la «Dama de Hierro» se concilian mejor que en el plano interno con el respeto y hasta el aprecio de adversarios y contradictores.

A pesar de que su esclarecimiento sea labor de los historiadores futuros, Thatcher se afana por demostrar, con certeros cálculos, la potenciación imparable de Alemania, como secuela ineluctable de la crisis de los regímenes comunistas, y la inviabilidad de mantener *in aeternum* el modelo del Estado del bienestar, singularmente en países de economía no demasiado robusta. Incluso la idea cada vez más clara, si no asumida por la Europa occidental, de que la reunificación alemana ha de ser pagada por todos los habitantes de la Comunidad fue columbrada por la ex-premier en las horas radiantes del invierno de 1989-90, de creer en su confesión, que ilustra también, en primera persona, de las perplejidades y maquiavelismos asaz rústicos a que dio lugar en las cancillerías y palacios presidenciales la unidad alemana, objeto desiderativo en las precedentes décadas de innumerables dis-

cursos, parlamentos y... brindis. «Si había alguna esperanza de detener o retardar la reunificación —declara sin ambajes la ex-premier—, ésta provendría únicamente de una iniciativa anglofrancesa. Sin embargo, nos encontraríamos muchas vías abiertas incluso aunque el presidente francés intentara llevar a la práctica lo que yo sabía que eran sus temores secretos [...] Casi toda la discusión que tuve con el presidente Mitterrand en el Palacio del Elíseo el sábado 20 de enero [1990] versó sobre Alemania. Retomando las observaciones de Mitterrand en Estrasburgo, dije que era muy importante para Gran Bretaña y para Francia establecer conjuntamente cómo manejar los acontecimientos de Alemania [...] El presidente estaba claramente irritado por las actitudes y el comportamiento de Alemania. Aceptaba que los alemanes tuvieran el derecho a la autodeterminación, pero no tenían derecho a trastornar las realidades políticas de Europa; y tampoco podía aceptar que la reunificación alemana tuviera prioridad sobre cualquier otra cosa. El problema es que en realidad no había en Europa ningún poder capaz de detener la reunificación. Mitterrand se mostró de acuerdo con mi análisis de los problemas pero dijo que no sabía qué podíamos hacer. Sostuve que al menos podíamos utilizar todos los medios de que disponíamos para hacer más lenta la reunificación [...] Mitterrand afirmó que compartía mis preocupaciones sobre la denominada «misión de Alemania en Centroeuropa. Checos, polacos y húngaros no querían estar bajo la influencia exclusiva de Alemania, pero necesitaría la ayuda y la inversión alemanas. Le dije que no debíamos aceptar que Alemania tuviera un poder especial sobre estos países, que teníamos que hacer todo lo posible para extender nuestra propia influencia allí [...] En Moscú, la mañana del día siguiente y durante la comida, Gorbachov y yo hablamos francamente sobre Alemania. Le expliqué que aunque la OTAN tradicionalmente había hecho declaraciones apoyando la aspiración alemana a la reunificación, en la práctica estábamos bastante inquietos. Gorbachov me confirmó que la Unión Soviética tampoco deseaba la reunificación alemana».

Igualmente, de aceptar sus afirmaciones, Thatcher sería una convencida europeísta, pero conforme a otras coordenadas a las habitualmente trazadas en el continente para señalar la ortodoxia de un sentimiento convertido en el ánimo de sus más fervorosos seguidores en una religión. Hasta que se llegue a habitar en la «Casa común», aún muy lejana en el horizonte histórico, según su opinión, habrá que seguir viviendo en las viejas mansiones llenas de singularidades, de costumbres propias y tradiciones intransferibles, de diversidad, en fin.

Junto con la indicada, otra de las causas que ha alejado a la ex-premier de comulgar con el modelo imperante en Bruselas ha sido el tufillo socialista que ha creído desprenderse de él —al menos durante los años de plenitud mitterrandiana. Sin embargo, tanto a la hora de las grandes decisiones como en la convivencia personal, la «Dama de Hierro» acertó a distinguir entre lo esencial y lo anecdótico. Así defendió con viveza, conforme a su testimonio, la inclusión de España y demostró siempre hacia su carismático líder socialista una viva simpatía y estima.

Otro eje del análisis de la política exterior británica durante su largo mandato es, como fácilmente se adivinará, el relato circunstanciado de la guerra de las Malvinas, nombre de amplias resonancias en la historia española desde mediados del siglo XVIII. En este capítulo, sin embargo, los secretos de Estado revelados ahora por la pluma de la antigua dirigente inglesa son bien pocos, sin que lleguen a aportar gran cosa a las investigaciones ya conocidas de estudiosos e historiadores. Al igual que en otras muchas ocasiones del pasado remoto y reciente, la guerra sirvió para avivar la conciencia nacional, así como para coronar algunas líneas de gobierno puestas en marcha a raíz de la llegada de los *tories* al poder en mayo de 1979. Empero, en esta crisis cuya responsabilidad es atribuida, obvio es apuntarlo, por entero a los crapulosos mandatarios argentinos, ya no bastó como en los viejos tiempos «mostrar la Flota» para que la amenaza al pabellón inglés desapareciese al conjuro de la exhibición de su temible escuadra.

Ésta debió hacer un esfuerzo logístico y técnico de primera magnitud antes de entrar, con completo éxito, en combate y dejar a las unidades de tierra la operación de limpieza en que, en última instancia, frente a un adversario heroicamente inmolado, se convirtiera el conflicto. Pero si impecable fue el funcionamiento de la máquina de guerra británica, más impecable aún —y la propia Thatcher no tiene empacho en reconocerlo— fue la sintonía entre Londres y Washington, rememorando los anales gloriosos de la segunda guerra mundial...

Muchos otros temas, hombres, logros, reveses, lances y caminos, transitan por los capítulos y las páginas de un libro que enseña no pocas cosas sobre los móviles de alta política y de los personajes encaramados en las cumbres del poder como asimismo de los mecanismos que accionan esas operaciones que harán siempre del Estado y sus razones un monstruo frío. Aunque sólo fuera por ello —y hay, como decíamos hace un instante, algo más en sus renglones—, la obra merecería el agradecimiento de sus lectores.

Traducción fiel, aunque a la baja, de la prosa vulgar de una Margaret Thatcher entre cuyos dones no se incluye, manifiestamente, el de la inspiración y belleza literarias.

José M. Cuenca Toribio

Liscano, el poeta

En el plazo de dos años, la coincidencia en la publicación de dos antologías, de la reedición de dos de sus poemarios más importantes y, finalmente, del homenaje que acaba de rendírsele en la II Bienal Nacional de Literatura «Mariano Picón Salas», celebrada en Mérida en septiembre de 1993, ha centrado la atención en la poesía de Juan Liscano, ese aspecto de su obra algo perdido dentro del cúmulo de escrituras y actividades de un hombre que, a sus casi ochenta años (nació en Caracas, en 1915), sigue siendo múltiple. Del olvido o, por lo menos, del descuido de su lírica se ha quejado Liscano públicamente con frecuencia. Pero, en este caso, no se trata tanto de pereza por parte de la crítica sino del desenfoque sugerido por la misma riqueza y variedad de su producción ensayística (más de veinte libros, sobre antropología y folklore, literatura, artes plásticas, mitos, historia, política, etcétera), acompañada de una sostenida tesitura polémica, de constantes entrevistas, de artículos semanales en que comenta la actualidad del país, todo esto sin olvidar al fundador de revistas, al investigador pionero de la cultura popular venezolana, al director de suplementos culturales de la prensa, al editor y al hombre público, involucrado en los últimos años en movimientos cívicos contra la corrupción y los desmanes del poder.

Así, la amplia selección de poemas —más algunos ensayos— realizada por Oscar Rodríguez Ortiz en *Fundaciones, vencimientos y contiendas*[1]; la personal *Antología poética*, también con prólogo de Rodríguez Ortiz[2]; más la reedición de *Nuevo Mundo Orinoco*[3] y de *Cármenes*[4], invitan a considerar sin más la poesía de Juan Liscano.

A la vista del conjunto de su lírica, desde *Contienda* (1942) hasta *Vencimientos* (1986), y en realidad hasta el mismo *Resurgencias* que, aún inédito como libro, aparece fragmentariamente en la *Antología poética*, queda claro que la poesía de Liscano ha sido fiel a un erotismo esencial, expresado predominantemente con elementos tomados de la naturaleza, mientras la naturaleza resultaba a su vez erotizada, pero cumpliendo funciones diversas según el contexto de cada título.

[1] Fundaciones, vencimientos y contiendas. *Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991, 296 páginas. Selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Oscar Rodríguez Ortiz.*

[2] Antología poética. *Monte Ávila Editores, Caracas, 1993, 200 páginas. Selección de Juan Liscano, prólogo de Oscar Rodríguez Ortiz.*

[3] Nuevo Mundo Orinoco. *Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, 224 páginas. Prólogo de Michel Doudoroff.*

[4] Cármenes. *Fundarte, Caracas, 1993, 64 páginas.*

En *Contienda* asistimos a un detallamiento del cuerpo de la mujer inusual en nuestra lírica —con excepciones como Alfredo Arvelo Larriva y Antonio Arraiz— hasta prácticamente las décadas de los setenta y los ochenta, en que las poetas se dedicaron a cantarse a sí mismas. Pero, más allá de la gula del prisionero en Arvelo Larriva (quien escribió casi toda su obra encarcelado por las dictaduras de Castro y Gómez) o del «fingimiento» indígena de Arraiz, con su aire como deportivo, el erotismo de *Contienda* es trágico y se inserta en una serie de círculos o marcos de los que se constituye en eje. Habría, en primer lugar, un marco natural, pues esa mujer de senos, caderas, cabellera, lengua, labios, axilas..., es también «fruta jugosa», valle que se abre, luna; es —como titula uno de sus mejores poemas— «Hija del mar y de la noche», definida por términos acuáticos, frente a un hombre que —en varios textos— se reconoce, aunque dubitativamente, como sierpe, pez, toro, semilla, espiga, árbol, «pájaro de la mañana». Al mismo tiempo, la naturaleza —la tierra, el viento— tendrá cabellos, boca, ojos, sangre, saliva, sexo, manos. Son, en suma, materialidades complementarias.

Pero la mujer —y, por lo tanto, también el hombre— pertenece igualmente a un orden primordial, arquetipal, en que ostenta potencialidades misteriosas, características salvíficas que, esta vez, son exclusivamente suyas. Porque, si se sugiere un origen prometeico de lo masculino, esto parece remitirse únicamente al pasado, mientra que, en «Hija del mar y de la noche», se despliega, aunque en forma de invocación, la capacidad femenina para operar positivamente en los dominios humano y natural. Vista en el centro de una constelación de signos, esa hija de la naturaleza, madre, maga, dadora del misterio, es también «mensajera de nuevos designios», «iluminado barco de divinidades tutelares», «más grande que el hombre, más grande que su angustia,/ más honda que el árbol de venas cortadas/ porque la paz y la vida estaban a los pies de tu impenetrable cabellera». De ahí el tercer círculo de este erotismo, que tiene como fondo la segunda guerra mundial, con constantes referencias a «la traición» y al «crimen», a «paisajes de alambres de humo», a una «ola de llanto» y otra «ola de vinagre», aunque siempre lo político venga envuelto en metáforas francamente dudosas.

Saltándonos varios libros, pudiera prolongarse el registro deteniéndonos brevemente en *Tierra muerta de sed* (1954), ese retrato de una región ardida, desolada, hostil, comida por la luz, clavada en un tiempo primordial, al margen de la historia, que sería simultáneamente una visión de cierta Venezuela y el desnudo esquema dramático de la existencia humana. Allí donde «Nada incita a vivir, mas la vida/ tenazmente resiste, persiste,/ reproduce su sed y sus hambres,/ sus carnales combates, sus cópulas/ de alacrán, funerales crueles;/ las viscosas de ofidios helados;/ las de pluma esponjada y arrullo;/ las calientes de activos mamíferos/ con sudores, jadeos y lenguas», no hay ya la armonía entre lo natural y lo humano que reinaba en *Contienda*, intercambiándose atributos entre ambos dominios y centrándose en el esplendor de la «Hija del mar y de la noche». Todo es más pobre, más seco, más elemental en este extraño libro, quizás el más duro de Liscano. Y en ese deambular como de horda, arrancando a la tierra tallos y raíces, la mujer «está llena de leche, de bulbos, de estaciones,/ es la abundancia única del hombre». Si para la angustia —existencial pero con fecha— del hombre de *Contienda* la mujer era grandeza, misterio, paz y vida, para el hambre del humano tribal de *Tierra muerta de sed* lo femenino es bebida, comida, casa y, en su escueto erotismo, «para su embestida es blando cuerpo».

Nuevo Mundo Orinoco (1959) vuelve a imbricar naturaleza e historia en torno a lo humano, en torno a su cuerpo concretamente, que es donde todo pasa. He señalado varias veces que en algunos poetas de la generación del sesenta —en Rafael Cadenas, Juan Calzadilla, Arnaldo Acosta Bello, Francisco Pérez Perdomo, por ejemplo—, el cuerpo del hablante sufre incontables agresiones, mutilaciones, reducciones, como un verdadero rehén de la violencia social. Esto lo encontramos ya en *Nuevo Mundo Orinoco*, llevado ahora a escala continental y con un alcance de 500 años. En el marco de una naturaleza sexuada como nunca en Liscano («Vientre de hembra, vientre: la cara de la noche;/ no tiene sino ombligo, no tiene sino muslos,/ no tiene sino sexo la cara de la noche»), pero también agónica, amenazadora, invasora, devoradora como nunca, y en el de una historia hecha de masacres, el chamán se retuerce en la profecía augurando la llegada devastadora de los descubridores («Sucio de sangre, sucio de espanto, sucio de saliva,/ tembloroso

montón de mugre y trapos sucios,/ humeante amasijo de carne sudorosa,/ ronco, gimiente, sordo,/ (...) pulmón de carne al vivo, vientre de estertores,/ tiembla bajo látigos invisibles,/ siente que le patean bestias ocultas»); el conquistador se pudre en vida, pierde el dominio de sus miembros, se vuelve caníbal derivando entre monte y selva («El monte tiene rostro me persigue escondiéndose/ y esconde sus hombres detrás de los árboles/ y esconde sus manos entre las malezas./ Se perdieron todos toditos/ en el monte que viene andando/ que tiene rostro y dice ¡nunca! y tiene manos/ ¿hasta dónde puede la gente morirse/ y seguir viva?/ muerta/ arrastrando una pierna podrida»...); el negro, cazado, vendido, esclavizado, sufre el trastrocamiento de su cuerpo hecho «pedazos sueltos» («Cargamentos de nadies, de apariencias,/ de carnales pedazos que respiran./ Canta un pie de pulmón, piensan las manos,/ ojos de espinas oyen, lloran dientes,/ erízase una espalda, cava un sitio;/ un vientre sangra triste y se derrite,/ en vano quiere andar alguna frente/ y al fin sólo subsiste un pulso pálido»).

En esta naturaleza de «virginal violencia», en esta historia signada por la muerte («En el principio fue la Muerte»), el eros no podía quedar incontaminado. Y si hay momentos en que triunfa la «alegría doble» del sexo —imagen que nos remite directamente a *Cármenes*—, predomina la actitud de ese «salvaje durmiente» que, en su delirio, se sueña no amante sino depredador de hembras indígenas, africanas, blancas: «Hembras del botín, de la urgencia, del rapto,/ sobre quienes braman/ la especie y las razas que nos trajeron/ hasta la cópula sonora». Pero no es tanto en esa «cópula sonora» que encuentra su reconciliación, su sentido, su paz el erotismo de *Nuevo Mundo Orinoco,* sino en ese «Hijo natural» que es su fruto o su futuro, más allá de la «mujer contráctil y gimiente» y del «hombre sitibundo y posesivo». Mientras «crece un árbol de espasmos en el tiempo». En ese «niño puro» se redimen las parejas de amantes anónimos, urgentes, acezantes, torpes, que esboza el poema como una masa trémula, uniéndose en las pausas fugaces entre guerras, incendios, gritos, exterminios; en ese hijo de la violencia, en ese mestizo que nos define.

Como celebración erótica, el posterior *Cármenes* (1966) ofrece lo contrario que *Nuevo Mundo Orinoco:* una «Pareja sin historia» —como titula uno de sus textos—, entregada al inagotable festejo de sí misma, y culminando la exaltación de esa materialidad tomada de la naturaleza que es característica de la poesía de Liscano. De alguna manera, llevaría a la dimensión de todo un libro lo que ya se apuntaba en «Hija del mar y de la noche», sólo que ahora ya no hay transfondo sociopolítico y que, aunque el hablante masculino insista en lo absolutamente universal de la mujer (que es *todo,* sin más: todas las estaciones y todos los tiempos, todos los elementos y todas las cosas), de hecho los goces del sexo los igualan y los confunden a ambos, los reflejan y los intercambian, en un incesante vaivén entre lo mismo y lo otro, entre «la compacta unidad» y el «doble pájaro del sol».

Continuar, libro a libro, el rastreo del erotismo liscaniano sería vano. No así destacar que, incluso en un libro tan despojado, tan austero, tan interior, tan voleado hacia procesos esenciales de ascensos y caídas, de nacimientos y muertes, como es *Vencimientos* (1986), el eros encuentra una presencia medular en esa serie de ritos existencial-simbólicos, cuando «todos los hombres regresaron a Adán/ todas las mujeres a Eva», confirmado su carácter vertebral en la lírica de Liscano.

Julio E. Miranda



El hombre que acecha

Con la pretensión de no alejarnos en demasía de los misterios del mundo, en su vuelo rasante, como de las superficialidades que constituyen nuestra real naturaleza, y con el fin de resaltar el aspecto más humano, sin menoscabo de lo literario, de nuestra lengua, nunca estará de sobra el que aclaremos, en cuanto se pueda, nuestros límites existenciales y que, conforme a ciertas misiones aquí en la tierra, recordemos que la poesía, al ser considerada una voz particular de la lengua, ha de ser el reflejo de las inquietudes del hombre. ¿Qué configuración y aceptación habrá si no es así? No excluyo para nada, en estas afirmaciones, el lenguaje de la metafísica y asimismo el de la mística. El símbolo y los mensajes figurativos son quienes accionan la capacidad comunicativa de los distintos lenguajes poéticos. De este modo una lengua se enriquece, y existe en su grandeza en cuanto existen sus referentes. Para entendernos, de lo que se trata es del manejo personal que cada cual haga de esa lengua.

Creo que la poesía española actual (cuando digo actual no pongo límites a la edad de sus autores) ha tomado un camino de doble vía, sin alaridos ni excitaciones, hacia un *status* coherente con las exigencias de una moral tan clara como necesaria. En esta creencia incluyo a toda aquella obra que nos presente unos temas tan nuevos como personales.

La obra literaria de Antonio Hernández recorre distintos géneros literarios: con su ensayo-antología, *La poética del 50*, publicado en Zero-Zyx en 1978 y reeditada por Ediciones Endymión en 1991, participa en la crítica de la manera más rigurosa e inteligente, de igual modo en el género narrativo con obras sobradamente reconocidas, *La Marcha Verde* y *Nana para dormir francesas*. Pero será su obra poética la que mejor represente esa capacidad de observación en el acaecer de nuestros días.

Diez libros, hasta la fecha, constituyen la trayectoria poética de Antonio Hernández (Arcos de la Frontera, 1943), el poeta más joven de la generación del sesenta, si bien por cronología podría situársele, en cabeza de lista, en la generación del setenta, la no representada únicamente por el grupo *novísimo* y *culturalista*, se entiende.

La obra de Antonio Hernández se ha ido fraguando y modelando en las mismas coordenadas que su mundo existencial: la interiorización de su temática andaluza adquiere unos mensajes que sobrepasan el propio entorno hasta universalizarse en una actualidad provocativa frente a la común historia, hasta tal extremo es su visión tan clara, incluso en la predicción del futuro, que sus vivencias poéticas son claro exponente de la más auténtica realidad. En su obra poética se da el maridaje entre arte y vida, rigor y riesgo en unos temas que adquieren proyección e interés en la significación de nuestra estancia aquí en este mundo. En sus poemas hay, por eso, fascinación y contagio, compromiso y refinada estética. De aquí que su obra puede ser objeto de análisis en cuanto al decurso de sus poemas por distintos tipos de lectores al ser el eco de una moral y de una problemática muy concretas: el valor ético acompasado con la estética más rigurosa. Ya desde sus comienzos, con el primer poema que publicara, «El Pueblo», en *La Venencia*, una revista de poesía donde se dio a conocer el grupo *Atalaya*, se inicia con el lema más esperanzador: «Creer y Crear».

Prestar atención a la obra de Hernández no es algo ocasional ni gratuito. La atención es motivada por la continuidad, la distinción y el desarrollo de unos temas y unas formas revisadas y marcadas por una admirable personalidad literaria. Prueba de ello es que con el tiempo esta poética no ha perdido vigencia alguna, muy al contrario, vive y se codea con la más rigurosa actualidad, y nada tiene que ver con una crítica solamente expositiva y oportunista, falsamente renovadora.

La obra de Antonio Hernández, de igual modo que la de sus compañeros de grupo, me refiero aquí a los componentes de la generación del sesenta: Ríos Ruiz, Tundi-

dor, García López, Diego Jesús Jiménez y Rafael Soto Vergés, coincide, en fechas de edición, con dos grupos contrapuestos y por ello sobrevalorados en su difusión: el grupo *Claraboya,* precipitadamente reivindicadores, en su manera estética, de unos valores existenciales, por una parte, y el grupo *novísimo,* por otra, desconfiados de esa realidad que los poetas de *Claraboya* preconizaban. De cualquier manera estas características, que en sus comienzos se alimentarían de ese afán de conocimientos y ampuloso esteticismo, como reflejo de una impuesta huida de la realidad presente, al representarnos, en sus obras, unas naturalezas muertas como manifestación del más fiel objetivismo, habrían de ser el freno más rotundo y menos esclarecedor de unas personalidades literarias situadas entre esos dos frentes ya aludidos.

El mar es una tarde con campanas es el primer libro de poemas publicado por Antonio Hernández, en la editorial Rialp, al haber obtenido el accésit del premio Adonais, en 1964. Será este libro un definitivo precedente de toda su obra posterior. En él encontramos gran parte de las claves temáticas y estilísticas manifiestas en títulos que vendrían después. Aquello que sucede en muchos poetas, que su obra inicial es insignificante y nada premonitoria, no corresponde con su trayectoria poética. Es más, temas que despuntan en este libro, sin habérseles concedido demasiada extensión, serán retomados, incluso dominando en la temática general de todo un libro, en su decurso poético más característico. Conocida, hoy, toda su obra poética, esta observación tiene su importancia en cuando que define (mejor: prefigura) la personalidad de su autor. Si *El mar es una tarde con campanas* es el mejor comienzo de una carrera literaria importante, y con todas las consecuencias que conlleva una cierta inexperiencia en temas y en fines, podemos ver que es un poemario definitorio de unos principios que determinarán el más firme quehacer poético. El libro es un canto de amor donde la naturaleza adquiere ese protagonismo necesario hasta contagiarse espíritu y cuerpo en un triunfo final del hombre. Está constituido por cuatro poemas, en versos de arte mayor, que representan el canto original de la individualidad más consciente e íntima en consonancia con lo colectivo: naturaleza, sociedad, humanidad, conocimiento y hombre son los objetivos más relevantes. En este libro aparecen dos poemas claves: *La montaña* (pág. 16), donde ese intenso apego con la naturaleza consiste en transformarse en la nostalgia que lo identifica con la niñez; y *La llanura,* momento cumbre desde el que surge la contemplación de esa naturaleza, el conocimiento y el diálogo en conexión con la misma. El tema de estos dos poemas confluyen en el poema central del libro: *Andalucía* (pág. 18); aquí radican todos sus principios:

a) Identificación con la naturaleza - río - conocimiento - amor.

b) Preocupación por el elemento humano desde su más personal situación.

c) Conocimiento progresivo de la humanidad en la colectividad que le corresponde.

d) Aceptación del origen y pureza de lo andaluz frente al vacío más folclórico.

Cada uno de los poemas, independientemente, se presentan con una estructura semejante a la de la totalidad del libro. Para entendernos, cada poema se inicia con un todo expositivo-narrativo, tomando al final, y de forma ascendente, una ambientación más lírica desde el predominio de las imágenes en continuo movimiento por medio de las acciones verbales y la abundancia de los adjetivos.

Con la aceptación de esos principios anteriormente citados, manifiestos, como digo, en su primera obra, se irá originando el cuerpo total de su obra. Una primera trilogía es determinada por estos tres títulos: *Oveja Negra, Donde da la luz* y *Metaory.* Cada uno de estos tres libros son más que demostración de lo ya confirmado en esos principios aludidos. Personificación y alusión al pasado como afianzamiento y relevancia del presente. Proceso de interiorización, acción verbal, razón y conciencia ante la realidad personal y colectiva van a ser las preocupaciones temáticas en el transcurso de su obra. Resultado que se hace más patente en esa perfecta adecuación entre la vivencia, el recuerdo y el poema. Las experiencias, tanto reales como imaginativas, forman un cuerpo con el cauce expresivo, que no es otra cosa que función poética, con el fin de llegar a la totalidad del mensaje. Individualidad y colectividad cobran igual papel en el acto comunicativo en la consecución de un fin doble: servirse a sí mismo y como identificación a toda una comunidad.

Cada uno de los fines que determinan los poemas son perfectamente planteados por la intencionalidad estéti-

ca y la misión ética del poeta. Además de esta postura consciente, en Antonio Hernández se da esa actitud inesperada y genial en consonancia con esa imagen poética que eleva todo el poema y lo sitúa, en movimiento, en una atemporalidad temática y formal. ¿Se pretende la colaboración del lector? Por supuesto que en la conciencia y en el trabajo de Hernández se cuenta con la participación del lector, participación poética e imaginativa en libertad creadora ante una obra que profundiza en la realidad cotidiana considerando los más mínimos detalles.

Oveja Negra, primer libro de la trilogía, se hace eco de la desazón y la nostalgia de Andalucía desde un cometido personal-existencial, desgarrado a veces y comprometido con su entorno natural. En *Oveja Negra* se mantiene un tono autobiográfico siempre en contacto y en aviso de lo más necesitado. «Muchacho que venías», que es su primera parte, constituida por dieciséis poemas sin título, nos habla de ello. En su segunda parte, «Tiempo de soledad», nos encontramos con esos poemas desgarrados y cortantes con el fin de situarnos en los ambientes más fríos y más duros, mediante una adjetivación cortante y rápida, propios de un transcurso vital, despreocupado y veloz, destructivo y terrible: «Pero qué hago ahora —alas, peces, tierra, sombra, vida.../ si ya no puedo más. Si sólo puedo ya desesperarme».

En «Donde da la luz», título que toma de la tercera parte de su obra anterior, el lenguaje es más flexible, estéticamente más cuidado; tanto lo formal como la elección de su vocabulario se configuran con lo más propio del poeta «andalusí», tal como lo definió Enrique Molina Campos, junto a Ángel García López, Manuel Ríos Ruiz y a José Luis Núñez. De la trilogía que tratamos, es ésta la obra más interesante, muy marcada, y a la vez personal, por el culturalismo andaluz, distinto, por supuesto, en temas y en formas, de las posturas novísimas y *venecianas*, muy vigentes y de moda por entonces. Distinción que se aprecia y se fundamenta ya no sólo en su finalidad, sino en sus raíces y en las fuentes de su inspiración que en nada colaboran ni tienen que ver con el plagio modernista de la decadencia, el narcisismo maldito y la pseudoaristocracia narcisista y epigonal.

Los localismos que aquí aparecen permiten una salida a la esperanza, oculta y oscura en su obra anterior; y esa contemplación y consideración de la pluralidad partiendo de sí mismo, desde su gente, desde los lugares que más aprecia, llegan, en entrega, al más preciado sentimiento humano: un compromiso interior.

Si en las obras ya citadas se ha ido exponiendo un paisaje espiritual y físico como determinantes de unos entornos muy concretos, en la siguiente obra, *Metaory*, se da la respuesta y homenaje más sincero desde esa conciencia personal y comunitaria que determina y proyecta la personalidad de Antonio Hernández. Ésta es la razón por la que el lenguaje que por aquí se desenvuelve sea palabra viva, real y al mismo tiempo casi irreal, mágico y entrañable, íntimo y expositivo; pero, sin duda, siempre en correspondencia y en aceptación o enfrentamiento con la vida misma. *Metaory*, donde se habla de la poesía, de la estilística, de la política o de la niñez, es la historia más real de lo cotidiano, la aceptación de la soledad quevedesca e irónica, la incomprensión de un monstruo fino al que se le puede oír temblando.

Si su primera trilogía, formada por *Oveja Negra* (Madrid, 1970), *Donde da la luz* (Toledo, 1978) y *Metaory* (Madrid, 1979), corresponde con una toma de posiciones y una concienciación del entorno más auténtico, en *Homo Loquens* (Madrid, 1980) da comienzo la que será su segunda trilogía, de carácter más íntimo y personal. *Homo Loquens* es un clarísimo exponente de esa fusión entre la intimidad y la convivencia con los otros. Es claro que en este libro la atención se dirige más por el individuo y la convivencia consigo mismo. Resultado que ha nacido de la duda y de la inseguridad que se han engendrado en la misma entrega y en la consecuente falta de correspondencia.

Homo Loquens viene a ser el reconocimiento de sí mismo sin que se olvide a los demás; pero ante la duda se genera un temor por seguir desconociendo tantas reacciones humanas: «Y yo me digo, yo,/ yo me pregunto:/ ¿quién hizo el mundo para devastarse?/ ... / Dividen su calor/ entre el amor y el miedo». Miedo que surge de la contemplación y el descubrimiento de la realidad conflictiva. En *Homo Loquens* el acto poético es más consciente en cuanto a estética se refiere. La pasión y la fuerza imaginativa que aparecen en estos poemas se identifican con el conocimiento y el proceso intelectivo en toda su creación. Estético que no podemos confundir con la retórica, sino con la poetización de la realidad. Existe una evolución en la poemática de este libro; formas que aparecen aquí no las encontramos en libros anteriores.

El tono narrativo es sustituido por una superposición de ideas y de planos apoyados en unas imágenes más introspectivas y personales, pero no por ello solipsistas. Lo biográfico no queda aislado en lo anecdótico, sino fortalecido en la imaginación y en el subconsciente: «y por eso, he aceptado/ que no hay que buscar temas para hablar/ sino dejar que hablen nuestras sombras». Todo el libro es un largo soliloquio, intenso, mediante el cual el hombre —el poeta— se descubre y se habla así mismo en el propio reconocimiento: «Por eso quiero hablar en lo que soy y nunca descubrí: esta ternura de sentirme pasmo» y «De esta forma, contarme/ para hablar de vosotros». La intensidad imaginativa de sus poemas no tiene más remedio que romper con el lenguaje coloquial para dar fluidez a su mundo interior. Será éste el recurso por el que se aluda a la naturaleza no como enumeración de sus excelencias sino como profundización en alguno de sus aspectos, y en ello la contemplación y la exaltación franciscana de la vida.

Con *Diezmo de madrugada* (Premio Leonor 1981, Soria 1982) Antonio Hernández da continuidad al planteamiento de su segunda trilogía, ya manifiesto en su libro anterior, *Homo Loquens*. Una ambientación en calma domina en sus temas y en sus pretensiones. La aceptación personal ante la existencia se afianza en un protagonismo psíquico al hacerse realidad el recuerdo que se proyecta en el presente más actual. El sentimiento de paternidad lo catapulta a un pasado del que tal vez no disfrutó en la intensidad deseada hoy, y por lejana ya irremediable. Insatisfacción que lo conduce a la disconformidad más serena. De todos modos, apreciamos en este libro una diferencia en cuanto a su actitud personal-poética, proyectándose en la aceptación individual y social en cuanto una conciencia en calma donde el recuerdo y la imposibilidad de volver al pasado lo cercan en un narcisismo indirecto mediante la participación de situaciones familiares ya acaecidas. Si la personalidad poética de Antonio Hernández se fundamenta, principalmente, en la captación sosegada, entrañable y a la vez crítica, de todo cuanto lo rodea, cierto es que tal posición lo sitúa en doble compromiso, con la literatura y con la sociedad, mediante su capacidad de comprensión e identificación, partiendo de su misma intimidad, con los siempre presentes propósitos de inquietud e insatisfacción tanto de sí mismo como de la sociedad. Éste es el motivo por el que en este libro, *Diezmo de madrugada*, se intercalan temas muy familiares con recuerdos que pertenecen a la adolescencia; resultando, finalmente, la exaltación de lo más íntimo junto a la exterioridad más cotidiana, pero no por ello menos importante.

Con tres heridas yo (Madrid, 1983) Hernández se manifiesta en ese tono existencial en que el hombre se siente sometido a unas circunstancias de las que ha venido naciendo y haciéndose, y, por otra parte, sin ninguna facilidad para escaparse de ellas, porque son su vida misma y determinan su personalidad y su entorno: «Para que me comprendas, derramaré mi luz./ Una luz que se ha hecho de pavor y de canto,/ una luz que es olor, gusto encima de brillo».

Pero ya en este libro aparecen, pretendidamente, ciertos poemas marcados por una actitud reflexiva muy peculiar en cuanto que sitúa al poeta en un auténtico distanciamiento crítico y punzante, menos violento que en poemas anteriores, pero no por ello menos contundentes. Ello permite al poema rodearse de un ambiente misterioso y positivamente inestable. Pues no hemos de olvidar que dentro de la coherencia y la circunstancialidad poéticas en Antonio Hernández aparece, en su obra, una sutileza dominante que se da a conocer en un continuo riesgo en las imágenes más atrevidas y luminosas con el fin de resaltar la realidad más próxima. Así es como él mismo lo afirma: «La poesía, más que otra cosa, es saber adecuar el caudal de experiencias, tanto sociales como mágicas, al cauce expresivo —o sea, al pulso poético— más o menos profundo que se posea». Este distanciamiento, protegido de una locura consciente, será el mejor precedente, al tiempo que pone fin a su segunda trilogía, de la ironía y el desplante de su próximo libro, como una prueba más de la coherente trayectoria de su obra poética.

Indumentaria, Campo lunario y *Lente de agua* constituyen su tercera trilogía. En estos tres poemarios, el sosiego, la inteligencia, el distanciamiento, el equilibrio, la sutileza y la ironía azuzan todo su potencial, y con toda una experiencia poética y vital, tamizadas por el descreimiento y una cierta y sombría desconfianza, consigue, retomando algunos temas ya tratados, los más hermosos poemas. El enriquecimiento de tantas experiencias anteriores aparece representado en muchos de los poemas de estos tres libros: el interés y la importancia

del paisaje, la exaltación de la cultura de Al Andalus, el proceso poético mismo, el amor, la historia de España, las amistades, la juventud, los ideales y la fuerza que aún permanece en ese equilibrio entre pasión, sueño y vida, la problemática social, jamás en olvido, el desasosiego, el decaimiento y el resurgir de una escéptica ironía como salvaguarda y heredad del pasado más antiguo: «Por todos los caminos/ se va siempre a la muerte. Yo he elegido/ el de la claridad para mi tumba». En esta tercera trilogía el perfecto equilibrio y la ciencia del saber vivir se funden en un mismo ritmo parsimonioso y desenvuelto a la vez, cotidiano en su inquietud y prudente en la rememoración de nuestra historia. Porque es la historia de España quien se mira y se refleja, de la mejor manera, en toda la obra poética de Antonio Hernández. Realidad, magia, fascinación y contagio te envuelven en un espacio y en un tiempo que de tan históricos siempre están en presente.

Miguel Galanes



¡SUSCRÍBASE!

Vuelta

Director: **Octavio Paz**

Revista de literatura y crítica

Premio Príncipe de Asturias 1993

Suscripción por un año a partir del mes de de 1993.

MÉXICO: N$ 120.00 NORTE Y CENTROAMÉRICA: 75 US DLLS.

EUROPA Y SUDAMÉRICA: 90 US DLLS. ASIA, ÁFRICA Y OCEANÍA: 100 US DLLS.

NOMBRE ______

DOMICILIO ______ C. P. ______

CIUDAD Y PAÍS ______

______

CHEQUE O GIRO BANCARIO A NOMBRE DE EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.

Presidente Carranza 210, Coyoacán, C. P. 04000, México, D. F. fax: 658 0074

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04

El Urogallo

Una revista a repasar

Complete su colección

Disponemos de ejemplares de todos los números atrasados
Precio especial 400 Ptas. cada uno

N.º 57
José Hierro — Václav Havel — Milan Kundera — Claudio Magris — Edgar Lee Masters

N.º 58
Antonio Muñoz Molina — Nina Berberova — Cuaderno Miles Davis — Ernst Jünger

N.º 59
Cuaderno Miguel Espinosa — Adolfo Bioy Casares — La casa de Wittgenstein — Paul Celan

N.º 60
Pablo Palazuelo — Especial Feria del Libro — Alfonso Costafreda — Javier Muguerza

N.º 61
William Faulkner — Val del Omar — Especial Liber — Giorgio Pressburger

N.º 62-63
Claudio Rodríguez — Literatura y Calor: García Hortelano, Faulkner, Ondaatje, T. E. Lawrence, Gracq — Valery Larbaud

N.º 64-65
Especial Feria de Frankfurt con panorámicas sobre el estado de la literatura en España. 57 libros y sus autores. Indice de autores españoles

N.º 66
Poemas de Stalin — Cartas de Bulgakov, Pasternak, Zamyatin — Benjamín Jamés — Rimbaud por René Char

N.º 67
Entrevista con Lévi-Strauss — Teatro: Pinter, Barnes, Gombrowics — Jacob Böhme — Poemas de Lee Masters

N.º 68-69
Escritores y artistas — En torno a Steiner — Joseph Conrad — Medardo Fraile

N.º 70
Entrevista con Gisèle Freund — Correspondencia Falubert-Turgeniev — Karl Kraus

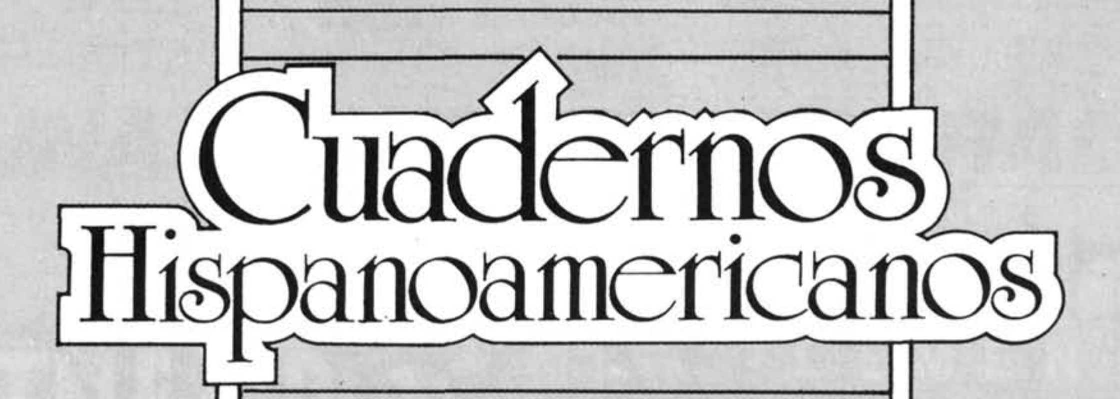
N.º 71
Entrevista con Tàpies — Correspondencia Salinas-Guillén — Caballero Bonald — Gamoneda — Relato de Ingeborg Bachmann

N.º 72
Entrevista con Lucía Graves — Alejandra Pizarnik, poesía — Bohumil Hrabal: El bárbaro tierno — Inédito de Robert Müsil

N.º 73
Especial Miguel Delibes: Amplio dossier sobre la vida y obra del autor — Feria del Libro: Panorama actual de la edición española

Información y pedidos:
Carretas, 12, 5.º - 5
28012 MADRID
Teléf.: 532 62 82
Fax: 531 01 03

Suscripción 12 números:
España: 5.400 ptas.
Extranjero, por superficie 6.600 ptas.
Europa, por avión 8.800 ptas.
Resto del mundo, por avión 11.000 ptas.



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

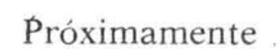
		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Guillermo Sheridan
Taller de España

Beatriz Fernández Herrero
América: utopía europea del Renacimiento

Horacio Costa
Ella novela

José Manuel Cuenca Toribio
Europa y la revolución

Mario Boero
La cristología de José Saramago

Luis Estepa
La ingeniería española del XVIII en ultramar